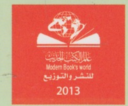
أسلوبيّة الإنزياح

في شعر المعلّقات

عبد الله خضر حمد

جامعة صلاح الدين - أربيل





أسلوبيّة الإنزياح

في شعر المعلّقات

عبد الله خضر حمد

عالم الكتب الحديث
Modern Books' World
إربد- الأردن
2013

الكتاب

أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات

تأليف

عبدالله خضر حمد

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 372

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2502)

ISBN 978-9957-70-612-8

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

الإهداء

إليكما والديَّ ... لتقرّا عيناً ...

إليكم إخوتي وأخواتي...

وإليكم ... زوجتي وأطفالي ...

إليكِ شيماء...

عسى أن يكون جهدي المتواضع هذا...

خيرا لكم من الحرمان والتقصير...

عبدالله خضر

المحتويات

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم، على خير الخلق أجمعين سيدنا(محمد) وآله وأصحابه أجمعين.

أما بعد:

لقد كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعا ثرا ومعينا لا ينضب للدراسة والبحث، وموضوعا حيا يحمل من الإيحاءات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره، وهو ما حدا بالدارسين إلى الخوض في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراره، لأن الشعر الجاهلي يعدّ البداية المؤسسة الراسخة لعصور الشعر العربي التي توالت فيما بعد، ومن ثم حظي هذا العصر الأول باهتمام الباحثين، ومتذوقي الأدب، والمستشرقين، وعدّوه القمة الشامخة للفن العربي الأول، إذ أن النص الجاهلي من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة.

وقد قام الشعر الجاهلي على كاهل عدد من الشعراء الفحول الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمه الفنية للأجيال التالية. وظاهرة الانزياحات في أساليب الشعراء واحدة من أهم عناصر تشكيلية فنية. ولاشك ان النص الأدبي يكمن فيه إبداعات شتى وجديدة، من النقاد والقراء، فليس النص حكرا على مؤلفه، فحينما يخرج من يده يصبح ملكا للمتلقي، والأخير له الحق في في تفكيك رموزه والغور في أعماقه، حسب طاقاته الإبداعية، والنص الجاهلي من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة.

واخترنا آلية حديثة لدراسة أدب قديم، لبعثه من جديد، ولإعادته إلى شاشة النقد والتحليل بشكل جديد، بغية التقاء النص القديم بالقارئ المعاصر ومن خلالها معالجة تلك الفراغات التي خلفتها الدراسات القديمة، واخترنا من النقد الحديث نظرية الانزياح لأنها تمثل الشريان الذي يمنح الفعل الشعري الخصوصية والتميّز، والانزياح حد التقت عنده الحركات والمذاهب والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهاده من نظريات ومقولات.

واخترنا من الأدب الجاهلي شعر المعلقات، لكونها الأنموذج الناضج لنصوصه، ولكونها من أشهر العلامات البارزة على خريطة الشعر الجاهلي، وعدّ شعراؤها من فحول شعراء العرب،

فوجدنا نصوصها مشبعة بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعا، وبعد ذلك جاء الاختيار لكتاب "شرح المعلقات السبع" للزوزني، لكونه المصدر الأكثر تداولا بين الدارسين.

وانطلاقا من هذه المسوغات وغيرها تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات ظواهر الإنزياحات الأسلوبية، واستنطاق الدلالات التي يتغيّاها النص الجاهلي المتمثل بشعر المعلقات من خلال هذه الدراسة التي وسمناها ب(**أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات**).

وقد تناولت الشعر الجاهلي بالدراسة أقلام كثيرة قديما وحديثاولكن لم يتوفر للباحث أي كتاب خاص عن "أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات"، اللهم إلا إشارات يسيرة في بعض الكتب منها: "الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات" صالح مفقوده، و"السبع المعلقات مقاربة سميائية أنتربولوجية لنصوصها" عبد الملك مرتاض، إذ تناولت هذه الدراسات شعر المعلقات من الناحية التاريخية والاجتماعية وبعض الظواهر اللغوية والفنية.

ويلاحظ من الدراسات السابقة أنها قد خلت من تطبيق منهج "سيميو-أسلوبي في" رصد الإنزياحات الأسلوبية في شعر المعلقات، الأمر الذي تطمع هذه الدراسة القيام به،وتكتسب مشروعية وجودها لتضاف إلى الدرس الأسلوبي العربي، ولذلك كانت هذه الدراسة معتمدة أساساً على جهود الباحث نفسه في تناول موضوع غير يسير وغير موطّأ له بدراسات سابقة، وهنا تكمن صعوبة هذه الدراسة لاسيّما أنها دراسة نقدية وليست دراسة وصفية. ففي هذا البحث اجتهادات كثيرة فإذا كان الباحث قد أصاب فيها فذلك خير يحمد الله موفّقه إليه، وإن أخطأ فله عذر الاجتهاد لا التقليد والنقل والجمع والوصف فقط كما اعتدنا في الكثير من الأبحاث.

نزوعا إلى الموضوعية لاستبطان إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء مدونة الشعر الجاهلي لاستجلاء أسلوبية الانزياح، فإنه حريّ بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان عن ماهية الإنزياح ومستوياته ووظيفته، وتحديد الحقول المعرفية التي تناولت هذا المصطلح، مع الإشارة إلى تأصيل هذه النظرية في الفكر الغربي، وما في التراث العربي من المقولات التي توحي بمصطلح الانزياح بمفهومه الحديث.

سيحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات، معتمدا على ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، باعتبار أن السلوك اللغوي هو المظهر الأساس الذي يدلنا

على المكنون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص، محاولا اكتناه النصوص صوتيا وتركيبيا ودلاليا، لبيان انساق الإنزياحات الأسلوبية في تلك المستويات.

وقد ينم كلامنا الأخير هذا عن عدم الوفاء للمنهج الذي اخترناه، وفي ذلك خير، لأنّ الأسلوبية عموما تبقى عاجزة أمام تحليل النص تحليلا شافيا وافيا، فكان لابد أن تستنجد بأخواتها كالسيميائية مثلا، وهذا ما جعل الدكتور نورالدين السّدّ يدعو إلى انتهاج المنهج السيميو أسلوبي (semio-stylistique) لنجاحه في الدراسات الأسلوبية، لذلك استنجدنا حينا بالإحصاء وحينا بالسيميائية، وحينا بالتأويل، من دون الخروج عن المنهج المختار، وقد استعان البحث بالمنهج التحليلي الذي يستقصي الظاهرة ويتابع عناصرها ومشكلاتها ويسعى لتحليلها والخروج منها باستنتاجات وأحكام تعلل طبيعة الظاهرة وحضورها.

ومن ضمن أهمية الموضوع كونه نصاً شعرياً قديماً يخضع للدراسة على وفق منهجٍ تحليلي حديث، وبذلك نستطيع أن نستجلي قيم النص الجمالية، لنتبين مدى إبداع الشاعر، وأفاد البحث من المصطلحات البلاغية عينها التي اعتمدها البلاغيون، لكونها أوضح وأدق، فوظفنا جل مصطلحاتهم، ولاسيما في المستوى التركيبي والدلالي، وحتى على مستوى الصوتي، وعليه وتبعا لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث ثلاثة فصول سبقها تمهيد وتتلوها خاتمة:

التمهيد: يتكون من مهاد عام لتأصيل الإنزياح مبينا فيه مفهوم الانزياح ومستوياته ووظيفته.

الفصل الأول: يتكون من الانزياح في المستوى التركيبي وكان في مبحثين، المبحث الأول، يتكون من الإنزياحات التي قام بها الشاعر في مستوى أساليب تركيب الجمل الشعرية والمتمثل ب(الحذف، التقديم والتأخير،الفصل والوصل، الفصل بين المتلازمين) أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الإنزياحات في أساليب إنشاء الكلام، منها الأساليب الطلبية والمتمثل ب(أساليب: الأمر،النهي، النداء، الدعاء، الاستفهام)، وغير الطلبية والمتمثل ب(أسلوب القسم، وأسلوب المدح والذم) وقد تناول هذا المبحث ظواهر أسلوبية في التركيب مثل ل(التحول الأسلوبي، والالتفات، والاعتراض، والتجريد، وأسلوب الحوار، والسرد القصصي، والبنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية، وعدم الالتزام بالمقدمة الطللية، الانزياح في نظام النسج اللغوي لنصوص المعلقات)، مبينا فيها المشاعر الكامنة في نفس الشاعر وراء تلك الإنزياحات.

الفصل الثاني: ويتناول الانزياح في المستوى الدلالي، وكان في خمسة محاور، وهي: التشبيه، الاستعارة، الكناية، أنسنة الطبيعة والرمز، فقمنا من خلالها رصد الإنزياحات الدلالية التي ربط الشاعر من خلالها بين الصور المتباعدة نتيجة تأمل وتخيل معبرا من خلاله عما يجول في نفسه من مشاعر وعواطف.

الفصل الثالث: يتكون من الانزياح في المستوى الإيقاعي، حيث تم فيه رصد الإنزياحات الصوتية في شعر المعلقات مبينا الإيحاءات الكامنة وراء تلك الاختيارات، وان هذا الفصل يتكون من مبحثين: المبحث الأول، يتناول الانزياح في مستوى الإيقاع الداخلي والمتمثل ب(التكرار،التوازي، الجناس، والتدوير)، في حين أن المبحث الثاني يتكون من الانزياح في مستوى الإيقاع الخارجي والمتمثل ب(الوزن والقافية) ففي شق الأول في هذا المبحث الخاص بالوزن تناولنا نسب استعمال البحور في شعر المعلقات مبينا النسبة المئوية لاستعمال كل بحر، فضلا عن مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن، وأما في الشق الثاني الخاص بالقافية فتناولنا أمورا تتعلق بالقوافي وحروف الروي في شعر المعلقات ومظاهر الانزياح في القافية، وقد تحدثنا عن الانزياح الإعرابي/ عدول الضرورة، كما بينا علاقة تلك الاختيارات/ الإنزياحات بالجانب النفسي للشاعر، مستعينا بجداول إحصائية لبيان النسب المئوية لنوع القوافي وحركات الروي وحروفه.

وقد حاولنا في كل الدراسة أن نربط كل سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التي يمكن أن تؤول إليها، حيث اخترنا لكل ظاهرة أسلوبية نماذج تتراوح بين الواحد إلى أربعة وذلك حسب المجال وبروز إيحاءات تلك الظواهر، جانحا دوما إلى الاختصار والتركيز.

الخاتمة: وفيها استظهرنا أهم النتائج التي توصلت إليها البحث.

ومن الجدير بالذكر أنّ النتائج التي توصّل إليها البحث في الفصول ووحداتها، ليست مفترضة جزافا، أو إلقاءً بالكلام على عواهنه، بل استندت إلى إحصائيّات دقيقة إلى حدّ ما، ممّا اقتضى منّا وقفات طويلة لإخراج هذه النسب ومحاولة قراءتها، وقد فرضت طبيعة الموضوع منهجاً فنّياً ينطلق فيه الباحث من النصوص لاستجلاء ملامح لغة الشاعر.

وأما أهم المصادر التي أفاد منها الباحث، فتتمثل بنوعين من المصادر:

أولا: المصدر الأساس في شعر المعلقات، وهو "شرح المعلقات السبع" للزوزني.

ثانيا: المصادر الرئيسة المتعلقة بالانزياح الأسلوبي، تتمثل في: "بنية اللغة الشعرية" جان كوهن، و"الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: و"الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" د. أحمد محمد أويس.

أمّا أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث فهي شحة الدراسات النقدية التي تناولت لغة الشعر العربيّ القديم ضمن المناهج النقدية الحديثة، ممّا استدعى منه في بعض الأحيان الاعتماد على النفس في قراءة النتائج والوصول إلى الأحكام، ومن الصعوبات -أيضا - لغة الشعر الجاهلي التي أجهدت الباحث خلال التطبيق للوصول إلى ما أراده الشاعر من خلالها.

وفي الختام.. فهذا جهدي المتواضع قد يصيب وقد يعتريه الخطأ، كأي عمل إنساني فلا تزعم هذه الدراسة لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده،وإني إذ أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، أسأله جل وعلا أن يغفر لي ما في هذا العمل من نقص أو تقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المؤلف

التمهيد

مهاد عام في تأصيل الإنزياح

الإنزياح لغة وإصطلاحا:

الانزياح في اللغة: من نزح-نزحا ونزوحا: بَعُدَ، يقال نزحت البئر: قل ماؤها أو نفد، نُزِحَ وأنزاحَ: بُعِدوأبعد وابتعد، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت، وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة[1]، وأنشد الأصمعي:

ومن ينزح به لا بد يوما ... يجيء به نعي أو بشير[2]

إذن إن المعنى المعجمي يركز على معنى (الابتعاد عن...)وهو الأمر الذي يجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا المفهوم.

أما الانزياح(Encart)[3] في الإصطلاح: فهو باب من أبواب الأسلوبية التي تفيد الدارس في الأدب في تحليل النصوص وهو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب[4]، وذلك نتيجة انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته،ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته[5]، ويسميه ياكبسون ب(خيبة الانتظار Decelved expectation)[6].

---

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج14: مادة(ن ز ح). ومعجم الوسيط: مادة(ن ز ح).

(2) البيت من شواهد لسان العرب، مج14: مادة(ن ز ح).

(3) جاء في قاموس لاروس الموسوعي (Dicionnaire encyclopidique larousse): إن الكلمة (Encart) لغة: هي حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وفي الاصطلاح: هي فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة. (ينظر: Dicionnaire encyclopidique larousse. Paris. France.1979.p464-465.

(4) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية: عصام قصبجي، وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995: 39.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد: 179.

(6) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 164.

ونضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي(جون كوهين)، وفصّل فيه في كتابيه(بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا)، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده جوهر العملية الشعرية، وهي "شرط ضروري لكل شعر"[1]، ويرى (كوهن) أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو النثر" فتعتبر القصيدة انزياحا عنه"[2]، ولأن الأسلوب انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما"[3]، أيّ طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء"[4] فيكون الانزياح حينئذ مساويا للأسلوب وهو "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[5].

وقام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، إذ قال: "فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، اذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى...والجانب الأساسي هو المرحلة السالبة"[6]، لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية[7].

فنفهم من قوله هذا أن الشعرية عنده عملية ذات اتجاهين متعاكسين ومتزامنين، وهما: الانزياح ونفيه، وتكسير البنية وإعادة بنائها، فهي عملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة وهي التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية[8].

إذن يمكن القول بأن العملية الشعرية عند (كوهن) تمرّبمرحلتين:

المرحلة الأولى: ويتم فيها الدور السلبي (بتكسير القواعد الصارمة)، وتفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية، وتدخل في دائرة اللامعقول إذ تربط بين الدوال والمدلولات علاقة التنافر وعدم

---

(1) بنية اللغة الشعرية: 20.

(2) المصدر نفسه: 15

(3) ينظر: المصدر نفسه: 16.

(4) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(6) بنية اللغة الشعرية: 16.

(7) ينظر:المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(8) ينظر: شعرية الخطاب الأدبي، علاء المندلاوي، مجلة الموقف الأدبي،ع414،دمشق، تشرين الأول 2005:ص4.

الملاءمة، " ولكي تحقق القصيدة شعريّتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"[1].

المرحلة الثانية: ويتم فيها الدور الايجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصورة جديدة، وذلك عن طريق تصحيح المتلقي وتأويلاته، وهذا الدور يقي اللغة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر "انتماءه إلى اللغة"[2]، فلابد من وجود عناصر خلفية، على الرغم من هيمنة ما يسميه ياكبسون "بالوظيفة الشعرية"[3] وذلك لغرض عدم الوصول إلى الانغلاق التام ومن ثمّ توصيل الرسالة.

فنرى أن (كوهن) يعطي الدور الأهم للمبدع (الشاعر) [4] وهو دور سلبي إذ يقوم فيه المبدع بتكسير بنية اللغة، وخلخلة العلاقات والقواعد الصارمة، لأنها هي المرحلة الضرورية الأساسية التي تعقبه المرحلة الثانوية التي هي نتيجة، إذ يقوم المتلقي فيها ببناء العلاقات بين الدال والمدلول من جديد وبصورة غير مألوفة ولافتة للنظر، وكل ذلك في فضاء حر تحكمه الإنزياحات في كافة المستويات: التركيبية والدلالية والصوتية.

فنستنتج من السابقأن الانزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجا إبداعيا مقصودا، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى، إذ إنّ الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو

(1) بنية اللغة الشعرية: 173.

(2) الأسلوبية في النقد العربي الحديث:نورالدين السد:149. نقلا عن:شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة، 30.

(3) ينظر: اللغة الشعرية، ياكوبسون:78، واللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر:ألفت كمال الروبي،(بحث): 42-44.

(4) نلاحظ أن كوهن في هذه النقطة يلتقي مع التراث العربي المتمثل بالجاحظ وابن جني وآرائهما في موضوع(شجاعة العربية) أو(الإقدام)، إذ يقوم فيها الشاعر بركوب الضرورات دون الخوف كالفارس الشجاع الذي يركب الفرس بدون لجام، يقول الجاحظ:: " وللعرب اقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم" [الحيوان: 5/ 32].

انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة التي عبر عنها النقد العربي القديم مبكرا بمصطلحات الشجاعة، العدول، الالتفات، الإعجاز، الإقدام على الكلام[1].

تاصيل الإنزياح

الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين

على الرغم من كون مصطلح الانزياح حديث النشأة، ولكن شيئا من مفهوم الانزياح ترجع أصوله إلى أرسطو وإلى من تلاه من البلاغيين والنقاد، فهذا أرسطو قد ميز بين اللغة العادية (المألوفة) واخرى غير مألوفة[2]، ويرى أن اللغة الأدبية" تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة[3]، وشبه (كوينتليان) (290ت) الخلاف بين اللغة الادبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك وآخر ساكن لا حياة فيه[4].

وقد أشار (تودوروف) إلى كون الصورة خرقا للقاعدة اللسانية[5]، وذلك من خلال نظرية (البعد) التي استكشفها (جان كوهن) إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة:" عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة اياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها إنزياحات لغوية[6].

وفي عصر (الباروك) انتشر ما يسمى ب(اللحن بالكلمات Catachresis) وهو سوء الاستعمال للكلمات، وهو اكثر بعدا من الاستعارة، ونقله (جون هوسيكنز) عالم (1099م) إلى الانجليزية، واستشهد عليه بقول سيدني في(أركاديا): (صوت جميل على مسامعه) فهذا مثال لمصطلح بصري طبق على السمع تطبيقا منحرفا[7].

(1) نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د.فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009:ص 19.

(2) ينظر: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة،: 177.

(3) علم الأسلوب: صلاح فضل: 20.

(4) ينظر: صنعة الشعر، أرسطو، تر: شكري محمد عياد: 128.

(5) ينظر: الشعرية: 40.

(6) بنية اللغة الشعرية: 43.

(7) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 84.

وأشار الأب (ديبو) إلى ان العبقرية تتنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها المذهب الكلاسيكي، بل أن الخروج على القانون هو الجوهري في كل فن[1].

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس واتجاهات متعددة، وعلى الرغم من نمو مصطلح الانزياح عند الأسلوبيين الا أنهم لم يستقلوا به، لكونه مفهوما عاما غير مختص بمدرسة واحدة، لذلك فقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح كل من السريالية والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي، إذ إنّ كل مدرسة أخذت بطرف من الأطراف.

وفي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة (هيجو): "لنحارب البلاغة" حربا على البلاغة المتحجرة التي تزهق اللغة دون طائل[2]، ومما يدخل في تاريخ الانزياح مقولة (بوفون) الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل"[3] إذ عدّ الأسلوب إنزياحا، ومن ثم غدت نظرية في الأسلوب[4].

وأما فاليري(1871–1946) فهو القائل الحقيقي لمقولة الانزياح فهو الذي يقول: "أن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإنا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[5]، وفي هذا المجال نقل (جان كوهن) عن(فاليري) عبارة أن الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لغوي جديد ينبنى على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولية، اذ انها هي الطريق الحتمية التي ينبغي الشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا تقول مالا يمكن أن تقوله اللغة العادية أبدا[6].

---

(1) ينظر: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد: 168.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 45.

(3) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش: 204.

(4) ينظر: مفاتيح الألسنية: 134.

(5) الشعر الصافي،ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية:20،نقلا عن:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 87.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 129.

وقام (ليوسبيتزر) بتعميق فكرة الانزياح، عندما جاء للأسلوبية بمصطلح (الانحراف)[1]، إذ جعل من الاستعمال الشائع قياسا للانزياح في الأسلوب، وهذا الانزياح سمة معبرة عن الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة وهي تصور نزعة عامة من نزعات العصر الذي يعيش فيه المبدع[2].

ويرى أصحاب السريالية وجود انزياح كبير بين اللغة والشعر، فالشعر شيء آخر غير اللغة، انه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، والشعر اتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه[3]، ومن ذلك قول (اراغون) (1897-1981): أن الشعر" لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة، للغة ولقواعد النحو وقوانين الخطاب"[4].

وقد اهتمت الشكلانية الروسية بانحرافات اللغة الأدبية، فالأدب عندهم" استخدام خاص للغة..وهو انحراف عن اللغة العادية وتحول عن استخدام اللغة استخداما منطقيا وتقليديا إلى استخدام قائم على المحاكاة والأيقونية[5] Iconic"[6].

أما حركة (براغ) فلم تكن تختلف كثيرا في توجهاتها عن الحركة الشكلانية، فأعادت نظريات الشكلانيين لكنها قدمتها بلغة أكثر انتظاما، ووضعتها في إطار سيميائي، وقد كتب (موكاروفسكي)- وهو من الشكلانيين- بحثا في(اللغة الشعرية واللغة المعيارية)، وانتهى فيه إلى ان السمة التي تميز اللغة الشعرية عن المعيارية هي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فضلا إلى ما يمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية (poeisms)[7]، ونلاحظ مفهوم الانزياح عند الشكلاني(جاكبسون) وذلك عندما عرف الأسلوب بأنه" عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[8]، أو أنه" الانتظار الخائب defeated expectancy"[9]، وهو يعرف الأسلوبية

---

(1) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: 30.

(2) ينظر: النقد والأدب، ستاروبنسكي:47.

(3) ينظر: في الشعرية، كمال ابوديب: 139.

(4) بنية اللغة الشعرية: 176.

(5) الأيقونية: نسبة إلى المصطلح الانجليزي(Icon) أي الأيقون: وهي تصوير قائم على التشابه مع الشيء المصور. ينظر: انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 323.

(6) النظرية الأدبية الحديثة، آن وروبي، ديفيد، جفرسون: 23.

(7) ينظر:اللغة المعيارية واللغة الشعرية:41.

(8) النظرية الأدبية الحديثة، ديفيد روبي وآن جفرسون: 58.

(9) ينظر:مفاتيح الألسنية، جورج مونان: 135.

بأنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[1].

وكان للنحو التوليدي التحويلي الذي يرأسه (تشومسكي) في الستينيات بعض الإسهامات في حل مشكلة اللغة الأدبية، إذ أكد على مفهوم الانحراف الذي يختص باللغة الأدبية[2] فيرى جومسكي بان الجملة ينبغي أن توافق القواعد النحوية فتتقبلها كل من المتكلم والسامع، وقد تكون الجملة موافقة لقواعد النحو، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج في أغلب الأحيان عن اختلال العلاقات، ومثل لذلك بقوله:

Colorless green ideas sleep Furiously.

وتعني:

إن أفكارا خضراء عديمة اللون تنام بعنف.

فهذه الجملة مستقيمة نحويا، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج عن اختلال العلاقات بين الدال والمدلول. لذلك إن تلك الجمل ينبغي أن تتأول وتستوحى فتفهم، لأنه هناك مفارقة بين ما سماه (تشومسكي) بالبنية السطحية والبنية العميقة للجملة[3].

ومن المدرسة التوليدية الناقد اللغوي (ج.ب.ثورن)، فقد لاحظ أن الجمل التي تخالف القواعد النحوية تكثر ورودها في الشعر أكثر من النثر، وان تلك الجمل المنحرفة هي الجوهر الأساس في استجاباتنا للشعر[4].

وأما ريفاتير فهو ممن تطور مفهوم الانحراف على يديه تطورا جذريا، فالانزياح عنده خرق لقوانين اللغة حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر[5]، وفي كتابه (سيميوطيقا الشعر) تناول بؤرة رمزية للقصيدة يسميها ب(المولد) وهي ترتبط بكل ما هو غير مألوف في لغة القصيدة[6].

ويعدّ ر(جون كوهن) من أهم من كتب في الانزياح إطلاقا، إذ بين مفهوم الانزياح في كتابه(بنية اللغة الشعرية) فقال: أن الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي[7]،

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، المسدي: 37.

(2) ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: شبلنر: 74.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم راضي: 489.

(4) ينظر:اتجاهات البحث الأسلوبي: 156

(5) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، المسدي: 103.

(6) ينظر: دائرة الإبداع، شكري عياد:147.

(7) بنية اللغة الشعرية: 42.

ويرى ان اللغة الشعرية انحراف عن المعيار[1]. الذي هو القوانين اللغوية المتعارف عليها بين الناس، وان هذا الانحراف خطأ لكنه خطا مقصود متعمد وممكن التصحيح عن طريق التأويل على نقيض خطأ غير المعقول الذي يتعذر التصحيح[2].

إذن يمكن القول بأن الإنزياح نتاج حضاري ثقافي متأصل في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين حاضرا وماضيا، وهو ليس بالبدعة المستحدثة عنهم، فقد عملوا خلال هذه الآلاف من السنين، لتطوير هذا المصطلح حتى غدا على هذا الشكل.

الإنزياح في التراث العربي

عند إعادة قراءتنا للتراث الفكري العربي القديم فإننا نصادف مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من النقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللغة غير أنها تدور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتفق والمألوف والإتيان بالجديد، وان دل هذا على شيء فانه يدل على انتباه القدامى لنمطين من الكلام، وإعطائهم المجال للشعراء بأن يركبوا ما تسمى بالضرورات الشعرية، لهذا يقول الخليل: ان الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيفرقون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم[3].

إذن إن القدامى تكلموا عن الشعراء بلهجة التقدير، فتجاوزهم لسلطة القاعدة لا يأتي فقط(كرخصة شعرية) تجوز لهم المحرم، لأن لهم القدرة على التصرف في الكلام وتغييره والابتكار فيه[4]، لأن الشعراء لا يرتكبون الضرورات اضطرارا دائما، كما أن اللجوء إليها لا يجب اعتباره من قبيل ما يعتذر عنه وما يستدعي التأويل والتخريج، لأنه قد يكون برضى الشاعر وعمده لحاجات،

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 42، 105.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 6.

(3) نظرية اللغة في النقد الأدبي، عبدالحكيم راضي:46.

(4) ينظر: نظرية الانزياح من الشجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية: د.فتيحة كحلوش(بث): جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر:5.

خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية، وهو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصة[1].

فالعرب منذ العصر الجاهلي قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، لغة "يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رئيا من الجن يلقي الشعر إليه[2]، ولغة الشعر يضطر الشاعر في ممارستها أحيانا (ويقصده أحيانا) الى التغيير في المتواضع عليه من التراكيب والمصطلح عليه من الدلالات، ذلك أن" اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها وليس ذلك بالنظر الى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب"[3].

وبهذا يكون لآراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى[4] الدور البارز في وضع الأصول والمبادئ التي مهدت لظهور نظرية الانزياح، وعندما نقوم باستقراء التراث النقدي والبلاغي، نتبين أن هناك جملة من المقولات التي توحي بمصطلح الانزياح بمفهومه الحديث، فمن تلك المقولات:

الأصول والحقول النظرية:

1- العدول:

إن هذا المصطلح أو بعض مشتقاته قد ورد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة[5]، فنلاحظ أن هذا المصطلح قد استخدم بمواضعاته المعجمية في سياقات متعددة[6]، وظلت غير مؤطرة

---

(1) نظرية اللغة في النقد الادبي: 57.

(2) ينظر:الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 11.، وللاستزادة في هذا الموضوع ينظر:شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميدة، ومفهوم الابداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد توفيق: 48-103.

(3) المقدمة: ابن خلدون: 1/ 613.

(4) وأبرزهم:عبدالقاهر الجرجاني، الجاحظ، ابن سينا،الفارابي، قدامة بن جعفر، حازم القرطاجني، ابن جني.

(5) ينظر مثلا: الخصائص: ابن جني:1/ 398، 2/ 442-443. ودلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر:430، وأسرار البلاغة:عبدالقاهر الجرجاني: 365، والمثل السائر: ابن الأثير: 1/ 19، 2/ 14، ومفتاح العلوم: السكاكي:96. وينظر: الأشباه والنظائر: السيوطي 3/ 607. وقد ورد مصطلح(العدول) في التراث في سياقات غير بلاغية أو فنية، فمن ذلك قول القاضي الجرجاني أن المتأخر" اجتذبه الإفراط إلى النقص، وعدل به الإسراف نحو الذم"[الموازنة بين أبي تمام والبحتري: 1/ 550]. ومنه قول الزمخشري:" وقيل للمخطئ لاحن لأنه يعدل بالكلام عن الصواب"[الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: 3/ 123].

(6) للمزيد من التفاصيل وتفاديا لعدم التكرار يمكن الرجوع إلى [الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 7].

بمفهومه الاصطلاحي الحديث، فغلب على استعمالها معناها اللغوي، فلم تصبح مدونة اصطلاحية إلا في الخطاب الحديث.

ويرى بعض الدارسين أن مصطلح (العدول) أقرب ترجمة لمفهوم الانزياح، ولقد ورد هذا المصطلح عند (ابن جني) حيث قال: "ونحوٌ من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدولُ عن معتاد لفظهُ.."[1]، وقوله بصيغة المبني للمجهول: "وإنما يقع المجاز ويُعدل اليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه"[2].

واستعمل الفارابي(339) الفعل(عدَلَ) عندما تتكلم عن الخطيب الذي تغلب عليه الأقاويل الشعرية فقال: "فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله...وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر"[3]، واستعمله الرماني بصيغة اسم مفعول: (معدول) وذلك عندما قال: "ومن ذلك فعال كقوله عز وجل: ﴿وَإِنِّي لَغَفَّارٌ لِّمَن تَابَ وَءَامَنَ وَعَمِلَ صَٰلِحًا ثُمَّ ٱهْتَدَىٰ ﴿٨٢﴾﴾ [طه: 82] ومعدول عن غافر للمبالغة"[4]، واستعمله ابن سينا(ت428هـ) في قوله: "فان العدول عن المبتذل الى الكلام العالي الطبقة، والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة، هي الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين"[5].

وهذا عبدالقاهر الجرجاني يستعمله في قوله: "أعلم ان الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه الى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه الى النظم. فالقسم الأول: (الكناية) و(لاستعارة)، و(التمثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ماكان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر..."[6].

وهنا يشير عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلح العدول بمعنى الانزياح وأنها المزية والحسن في اللفظ والنظم ودليل الشعرية في النص ثم أنه يضع معيار الصحة والصواب، وهو معيار أوجبه

---

(1) الخصائص: 3/ 367.

(2) المصدر نفسه: 2/ 442.

(3) جوامع الشعر: ابن رشد:173.

(4) النكت في اعجاز القران: 104.

(5) الخطابة: 169.

(6) دلائل الاعجاز: 429-430.

النقاش الذي دار بين الأسلوبين والبنويين والنقاد الحداثيين حول الانحراف، فليس العدول أو الانزياح أو الانحراف خروجاً إلى الخطأ وخرقاً لقواعد صحة الكلام.

وقد ورد لفظة (العدول) عند الفخر الرازي (ت606ه) في تعريفه للالتفات حيث قال: "أنه العدول عن الغيبة الى الخطاب أو على العكس..."[1]، وأما ابن الأثير فقد ذكر (العدول) في مواضع كثيرة فمنها قوله: "فالأديب محتاج الى الترادف ليجد-اذا ضاق به موضع في كلامه بايراد بعض الألفاظ- سعة في العدول عنها الى غيره مما هو في معناه"[2].

وأشار اليه السكاكي في قوله: "العدول عن التصريح باب من البلاغة"[3]، أما يحيى بن حمزة اليمني فقد ذكر (العدول) عندما تحدث عن الالتفات فقال: "العدول من أسلوب في الكلام الى اسلوب آخر مخالف للأول"[4]، وكذلك عند نجم الدين بن الأثير الحلبي في قوله: "ومن الكناية قسم يقال له التتبيع، وحقيقته: العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به الى لفظ هو ردفه"[5].

وقد لايسع المجال لذكر كل ماجاء في التراث من السياقات التي ورد فيه مصطلح (العدول)، لذلك اكتفينا بذكر الاشارات السابقة.

2- الشجاعة العربية:

ومن المباحث الذي يندرج ضمنها الانزياح وهي تعبر عن وعي القدماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج الى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريبا أن يسمى النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج(شجاعة العربية) ليدل على تطويع اللغة الى الحاجة الانسانية في التعبير وتوسيع امكانياتها لتخدم غرض المبدع[6]، وان (شجاعة العربية) دال على بنية مفهومية ترتد بأصولها الى ابن جني (392ه) فقد ألم بها بحثه وتقصى فروعها وهيأ

(1) نهاية الايجاز في دراية الاعجاز: 146.

(2) المثل السائر: 1/ 19.

(3) مفتاح العلوم: 102، 103، 109.

(4) الطراز: 2/ 132، 1/ 79،، 84-85.

(5) جوهر الكنز: 105.

(6) الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابعة، بحث مقدم الى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك، الاردن:1994: 46.

كفاية تطبيقية لها[1]، ولعله كان متأثرا بفكرة (الاقدام) عند الجاحظ (255ه) حيث يقول هذا الأخير: "وللعرب اقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم"[2].

وقد أكد كل من ابن جني والسكاكي على الاعجاز اللغوي لعبارات القران الكريم وذلك من خلال المقابلة بينها وبين الأصل المثالي الذي انحرفت عنه وهو(أصل الكلام) أو (أصل المعنى) أو (أصل معنى الكلام ومرتبته الاولى) أو(معنى الكلام وحقيقته) [3]، وقد أورد ابن جني بابا خاصا سماه ب(شجاعة العربية) فقال فيه: "من المجاز كثيرا من باب شجاعة العربية: من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف"[4]، وبيّن أن المجاز "انما يعدل اليه عن الحقيقة لمعان ثلاث وهي: الاتساع[5] والتوكيد والتشبيه، فان عدمت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[6]. ورأى أن الشيء اذا كثر استعماله وعرف موضعه جاز في التعبير ما لا يجوز في غيره"[7] وعد أيضا من باب الشجاعة كل ما يطرأ على الاسم والفعل والحرف من تبديل فقال: "عد من التحريف في باب شجاعة العربية كل ما يعرض للكلمة من عوارض النسب والتحقير والتكسير المقيس منه وغير المقيس"[8]، اذن فهو يعد من كل أسلوب يخرج به عن المألوف تحت ما أسماه ب(التوسع أو الاتساع[9]، والتحريف والتغيير والتبديل) الذي يطرأ على الكلام[1]، ويقول ابن جني في وصف

(1) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د.عباس رشيد الددة: 86.

(2) الحيوان: 5/ 32. وينظر: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون: 1/ 230.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي، د.عبدالحكيم راضي: 207.

(4) الخصائص: 2/ 448.

(5) ان مفهوم الاتساع عنده ياخذ بعدا فنيا، فالأمثلة التي قدمها كانت تندرج تحت التشخيص ولذلك عد هذه الأمثلة من باب (شجاعة لعربية)التي تكتسب اللغة عن طريقها اتساعا وبخاصة من الناحية الفنية وليست اللغوية فحسب.(ينظر: ظواهر من الانحراف الاسلوبي في شعر مجنون ليلى، موسى ربابعة، مجلة أبحاث يرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج8، ع2، 1990، 46، وقد أشار الجاحظ الى (الاتساع) من خلال كلامه عن ضروب التوسع في الكلام في مباحث مختلفة في كتبه. ينظر: الحيوان: 1/ 199، 5/ 426، والبيان والتبيين: 1/ 230.

(6) الخصائص: 2/ 242 وما بعدها.

(7) المنصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبدالله امين:1/ 143.

(8) الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، (اطروحة دكتراه):180..

(9) يرى د.عاطف أحمد الدرابسة أن هناك علاقة بين الانزياح والاتساع ولكن ليس علاقة الترادف وأن القول الذي ينظر الى كل من الاتساع والانزياح على أنهما مترادفان، فيه نظر، لأن الانزياح هو خروج عن المألوف وهو خرق للبنية اللغوية المتعارف عليه، في حين أن الاتساع هو تغيير وحركة تطرأ على المعنى، ويكشف عنها من خلال إجراء تأويلي نشط من خلال مخيلة المتلقي فالانزياح على هذا النوع لاينظر اليه باعتباره تغييرا طرأ على بنية اللغة فحسب، وإنما تغيير يطرأ=

الشاعر الذي يركب الضرورات ويخالف المألوف: "...مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وان كان ملوما في عنفه وتهالكه، فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته"[2]، وهذا يدل على وقف القدامى مع الشاعر الخارج عن المألوف والشهادة له بالشهامة اللغوية متجاوزا لومه على تعنيف اللغة.

ويربط القاضي الجرجاني التوسع بالاستعارة، لأن الاستعارة تكسر قواعد اللغة وتمنحها مجالات أوسع في التعبير عن المشاعر[3]. وهذا عبدالقاهر الجرجاني يشير الى الاتساع في قوله: "أعلم ان الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه الى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه الى النظم. فالقسم الأول: "الكناية" و(لاستعارة)، و(التمثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ماكان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر..."[4].

ونلاحظ ان مصطلح (الشذوذ) [5] قد جاء بمعنى (الاتساع)، وقد ورد عند القدامى بمعنى الخروج عن النظام، ولا يستخدم سيبويه (الشذوذ) بل يستخدم مصطلحي(القبح والحسن) معتمدا فيهما على معيار(الشيوع والكثرة) فما كان شائعا فهو حسن، في حين أن النادر القليل فهو قبح أو شاذ لا يقاس عليه[6].

=على بنية الوعي/ الفكر، فالانزياح في بنية اللغة/ بنية الحضور،يقابله إنزياح في بنية الوعي/الغياب، على أنه من السهل الكشف عن الإنزياح في البنى الظاهرة، في حين أنه من الصعب بلورة تجليات الإنزياح على المستوى الوعي بمعزل عن القراءة السابرة، فالقراءة السابرة تزيل تصنيف الفاعل والمفعول والقارئ والمقروء وبالتالي فالقارئ ينشغل بأفكار الكاتب/ الشاعر، وفي تفكيره في أفكار غيره يتخلى عن مزاجه الخاص، فهو مهتم بشيءلم يدخل في فلك تجربته الشخصية ولانبع منها، وهذا لايعني أن توجهاته الخاصة تختفي تماما، اذ لاتزال تشكل الخلفية التي تتخذ فيها أفكار= =المؤلف السائدة مدلولا موضوعيا...». ينظر: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة،: 324.

(1) ينظر:لمصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(2) الخصائص: 1/ 392-393.

(3) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: 428.

(4) دلائل الاعجاز: 429-430.

(5) الشذوذ: "وهو الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس...كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغير في ترتيب الحروف داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة واستعمال الالفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي"معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 107.

(6) ينظر: اشكاليات القراءة وآليات التأويل، د.ناصر حامد ابو زيد: 211.

اذن ارتبط معنى (الشجاعة العربية) عند القدامى بكل من (الاتساع والانحراف والعدول والتحريف والتغيير والالتفات[1] والمجاز والاستعارة) وكل أسلوب يخرج بالكلام عن المألوف الشائع. حيث أدرك القدامى بأن أهمية تلك الأساليب في التعبير عن المشاعر، والتأثير في المتلقي، فتخلق لديه استجابة كبيرة[2]، عن طريق الخروج عن المألوف الى مفاجئته بمعان جديدة.

3- اللحن:

وهو الطريقة الغير المألوفة في التعبير، كأن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر[3]، ويعرفه ابن وهب بقوله: "التعرف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره"[4]، كقوله تعالى في وصف المنافقين: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ۚ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ ﴿٣٠﴾﴾ [محمد: 30]، وقد اقترب ابن دريد (321ه) في تعريف (اللحن) من مصطلح الانزياح وذلك عند قوله: "أن اللحن عند العرب الفطنة، ومنه قول النبي ﷺ: {لعل أحدكم أن يكون ألحن بحجته من بعض} أي أفطن لها، وأغوص عليها. وذلك أن أصل اللحن عند العرب أن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر"[5].

وتكلم ابن رشيق عن اللحن وأدخله ضمن القول البليغ وأنه كلام على غير وجهه[6] وفسره الزمخشري(538ه) في الآية السابقة بمعنى التعريض والتورية فقال: "ان اللحن هو أن تلحن بكلامك أي تميله الى نحو من الأنحاء ليفطن له صاحبك كالتعريض والتورية"[7]، ومنه قول الشاعر:

وَلَقَدْ لَحنتُ لَكُمْ لِكَيْما تَفْقَهوا ... واللّحْنُ يَعْرِفُهُ ذَوو الألبابِ[8]

---

(1) يعدّ (الالتفات) ضمن الشجاعة العربية وهو: انصراف المتكلم من اسلوب للآخر كالانصراف من الخطاب الى الغيبة، وما يشبه ذلك. ينظر: البلاغة والاسلوبية: محمد عبدالمطلب: 204-205. وسوف نفصل القول فيه في الفصل الأول.

(2) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابعة(بحث): 5،4.

(3) العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، تر: رمضان عبدالتواب: 248.

(4) البرهان في وجوه البيان، 133.

(5) كتاب الملاحن: 64-65.

(6) ينظر: العمدة: 522.

(7) الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل: 4/ 259.

(8) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

وتجدر الاشارة بأنه قد ورد مصطلح اللحن عند المستشرق الألماني يوهان فك بمعنى'التعبير بصورة مخالفة للمالوف بوجه عام'[1]، وقد ذكر تزفيتان تودوروف مصطلح اللحن (L'incorrection) في سياق المصطلحات التي تدل على مفهوم الانزياح[2].

4- الخروج:

يعد'الخروج' في التراث العربي ضمن المقولات التي توحي معنى الانزياح كمصطلح حديث، وقد أورد ابن جني مقولة للأصمعي في ذكر(الخروج) حيث يقول فيه: إن'الشيء إذا فاق في{حسنه} قيل له: خارجي'[3].

وقد ربط الجاحظ بين الاخراج والالهام[4]، وهذا يعود إلى اعتقاد العرب بان الشعر الهام ووحي، لينتهي الى أن الشعر إخراج عن العادة[5]، وورد (الخروج) عند كل من أبي هلال العسكري[6]، والباقلاني[7]، وابن سينا[8].

وممن أشاروا الى(الخروج) أيضا، أبو الحسن علي بن محمد الديلمي(توفي في أوائل القرن الخامس الهجري)، حيث قال: ان'الصناعات الخارجة عن المعتاد تدل على انفراد صاحبها بصنعه، لأن الناظر إذا نظر الى تلك الصنعة البائنة عن الصناعات جذبته قوة الصناعة الحكمية حتى يوافقها على صانعها، وذلك ان الحسن الذي للمصنوع بالصنعة، إنما هو معنى من الصانع ألبسه إياه، لا معنى من نفسه لأنه لو كان من نفسه لكان قبل صنعة الصانع فيه، ومثال ما قلنا أن الديباجة المنقوشة الحسنة لو لا ما اكتسبت من الحسن من الصانع، لكانت لعاب دودة مستقذرة، ولكن لما

---

(1) العربية دراسات في اللغة واللعجات والأساليب، ترجمة: رمضان عبدالتواب:248.

(2) ينظر: الاسلوبية والاسلوب، عبدالسلام المسدي: 100.

(3) الخصائص: 2/ 46.

(4) ينظر: مجموعة رسائل الجاحظ، ط6، مطبعة التقدم بمصر، 1324ه، 136، نقلا عن: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(5) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(6) ينظر: الصناعتين: 136

(7) ينظر: التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه محمود محمد، الخضيري ومحمد عبدالهادي أبو ريد،: 120، والانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به:62.

(8) الخطابة:200.

ألبسها الصانع حسنا كان ذلك الحسن هوهو...والصناعات العامية لا تدل على صاحبها، لأنه يحتمل أن تكون صنعة كل واحد من الصناع، فإذا كان صنعة الحاذق فيما تثبينا بهذه المثابة، فكيف الصانع البائن بصنعته عن المعتاد والمعهود، والخارج من المقدور؟"[1] فنتبين أن النص يشير إلى أهمية الفرادة وقيمتها في التأثير.

وهذا حازم القرطاجني يشير الى دور الخروج عن المألوف أي الانزياح عما قد تعوّده هو وعما قد تعوّده الناس منه، قائلا: "الثناء على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادا لديه ولا مألوفا في مكانه ولا هو من طريقه ولا مما احتنك فيه ولا مما ألجأته إليه ضرورة، وكان مع ذلك متكلما باللغات التي يستعملها في كلامه. وبالجملة فان الشاعر إذا اخذ في مأخذ ليس مما ألفه ولا اعتاده، فساوى في الاحسان فيه من قد ألفه واعتاده، كان قد أربى عليه في الفضل إرباء كثيرا..."[2].

5- المحاكاة والتخييل

وهما من مصطلحات اللغويين وفلاسفة العرب من خلال تأثرهم بالفلسفة اليونانية، وخاصة المحاكاة الأرسطية، ان الشعر هو التخييل وان التخييل- وهو أمر يخص المتلقي- لم ينتج الا بفعل المحاكاة، أي أن المحاكاة التي ينتجها المبدع هي التي تؤدي بالمتلقي الى أن يتخيل أمورا ربما لم تكن على النحو الذي هي عليه في الواقع، بل قد تكون محض خيال[3].

أ- المحاكاة:

ان الشعر يمتاز بالمحاكاة، وهي تعني عند أرسطو "تصوير الواقع أو تمثله"[4]، فيرى بعض الدارسين ان المفهوم الأرسطي للمحاكات لا يعني النقل الحرفي للواقع وانما يريد رؤية خاصة للواقع عن طريق اعادة صياغته من جديد حسنا أو قبحا[5].

---

(1) عطف الألف المألوف على اللام المعطوف،:109. نقلا عن: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 47.

(2) منهاج البلغاء: 375-376

(3) ينظر: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، عصام قصبجي: 27.

(4) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الفت كمال الروبي: 77.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 75.

وفي التراث العربي أشار الفارابي الى (المحاكـاة) بقولـه: "أن الـشعر هـو المحاكـاة"[1]، ويـأتي تعريفه هذا لما عاب على الجمهور إيثارهم الوزن على المحاكاة، حيث يقـول: "والجمهـور وكـثير مـن الشعراء يرون أن القول الشعري متى كان موزونا مقسما بأجزاء ينطق بهـا أزمنـة متـساوية، ولـيس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء، أم لا، والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"[2]. وقد تدل المحاكاة - في بعض اجزاءه- عنده بالتشبيه، حين رأى أن التشبيه هو فعل الشعر، ثم يتسع معنى المحاكات عنده ليشمل التصوير والتمثيل[3].

أما ابن سينا فقد اقترنت المحاكاة عنده بالتشبيه مرة، وبالصور البلاغية من تشبيه واستعارة وغيرهما مرة أخرى[4]، وقد تكون مرادفة للتخييل[5]، أو ملتصقة به[6].

وقد تنبه حازم القرطاجني الى أهمية المحاكات متسما لذاذتها في أمور لخصها ابن سـينا مـن قبل في سببين: الالتذاذ بالمحاكاة، وحب الناس التاليف المتفق طبعـا[7] فقـال: "فمـن هـاتين العلـتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع، واكثر تولـدها عـن المطبـوعين الـذين يرتجلـون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحـد مـنهم وقريحتـه في خاصـته، وبحـسب خلقه وعادته"[8]، ويرى أن الشعر شعر باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، فالتخييـل هـو المعتبر في صناعته، فيقول: "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أوصدقه، أو خفي كذبـه... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجد مـا كـان بهـذه الصفة ألا يسمى شعرا، وان كان موزونا مقفى، اذ المقصود بالشعر معدوم منه"[9].

---

(1) ينظر: في قوانين صناعة الشعراء: الفارابي، نقلا عن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس،:150. وينظر: جوامع الشعر: 173، وكتاب الشعر: 93.

(2) جوامع الشعر: 173، وكتاب الشعر: 92.

(3) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 77.

(4) ينظر: فن الشعر من كتاب الشفاء: 171، والمجموع: 18.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 168.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 162-163.

(7) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي(تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك،:72.

(8) الشعر: ابن سينا، تح: د.عبدالرحمن بدوي. القاهرة، 1966، وينظر: دراسات بلاغية، احمد مطلوب:357.

(9) منهاج البلغاء وسراج الادباء: 71-72.

ب- التخييل:

لقد أكد بعض النقاد القدامى[1] على أهمية التخييل في الشعر، وأنه الفارق بين الشعر والنثر، حتى أن من الأقاويل النثرية التي عدت شعرا، لتوفره عنصرا مهما من العناصر الشعرية الا وهو التخييل.

فهذا السجلماسي يرى بأن التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية، وهو عنده جنس من البيان ويشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة (التمثيل)، ونوع المجاز، لذلك يعرف الشعر بأنه: "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[2]، وبعد ذلك يؤكد على جوهرية التخييل في الشعر قائلا: "ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع، ينبغي أن يكون التخييل موضوعها ومحل نظرها"[3].

ويقترب ابن سينا في فهمه للتخييل من المعنى السايكولوجي، فيرى أن " عماد التخييل هو الخروج على الأصل، او المألوف في الاستخدام اللغوي"[4] وهذا المفهوم للتخييل يتعلق بصلب ظاهرة الانزياح في كسره للأصل المألوف.

أما بن رشد فان التخييل أو الأقاويل المخيلة تعني عنده الاختلاف والمغايرة، في القول[5]، فيرى أن التخييل هو المجاز أي كل التغييرات التي تخرج القول غير مخرج العادة[6]. ويرى أن التخييل يرادف التشبيه والاستعارة والكناية، فقال: "والاقاويل الشعرية هي الاقاويل المخيلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما...تدخل في الصنف البسيط الاول الانواع التي تسمى استعارة وكناية، أما الصنف البسيط الثاني فهو ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس، اما الصنف المركب فهو الاقاويل الشعرية المركبة في الصنفين السابقين"[7].

---

(1) مثل: ابن سينا والسجلماسي وحازم القرطاجني، ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد السلجامسي: تح: علال الفاسي:مكتبة المعرفة، الرباط، ط1، 1980: ص218، وفن الشعر لارسطو: 188،و منهاج البلغاء: 71-72.

(2) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: 218، وينظر: فن الشعر: 161.

(3) المصدر نفسه: 218-220.

(4) نظرية اللغة في النقد العربي: 35.

(5) أي القول مغيرا عن القول الحقيقي،.

(6) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي، مجلة الاقلام، ع8، 1989: ص38.

(7) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 201-2-3.

وقد عمق القرطاجني في مفهوم التخييل حيث جعل منه الركيزة الأساسية للشعرية العربية، والشعر عنده "كلام مخيل"[1] فقال: "ان اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء"[2] لأن التخييل هو "المعتبر في حقيقة الشعر"[3]، فيرى أن الشعر قائم على التخييل والمحاكاة قبل الوزن والقافية، والتخييل ينقسم على قسمين: "تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها...وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني، وان غاب هذا عن كثير من الناس"[4]، وبهذا ان القرطاجني يتناول في كلامه عن التخييل أكثر مستويات الانزياح كالمستوى الدلالي المتمثل بقسمه الأول، وحديثه عن التخييل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني، وفي حديثه عن التخييل في القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه، يتناول مستويي التركيبي والصوتي.

أما عبدالقاهر الجرجاني فيؤكد على أهمية التخييل في الأسلوب المجازي للغة، عن طريق الاتساع الذي يملك القدرة على تجاوز المألوف والشائع[5].

فنستنتج بأن "تخيل حقيقة ما أو أمر ما يعني اعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا"[6]، واذا كان الهدف من التخييل هو التأثير، فان الهدف نفسه مرجو من الانزياح في مفاجئة المتلقي ولفت انتباهه فالتأثير فيه.

6- معنى المعنى:

تناوله عبدالقاهر الجرجاني في نظريته في النظم، فالمعنى هو المفهوم الظاهر للفظ، وما يتم الوصول إليه بغير واسطة، في حين أن المقصود بمعنى المعنى هو "أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك

---

(1) ينظرك اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي:70-71.
(2) منهاج البلغاء: 62.
(3) المصدر نفسه: 21، 81.
(4) المصدر نفسه: 93-94.
(5) ينظر: ظاهر من الانحراف الاسلوبي عند مجنون ليلى: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، مج8، ع5، 1990: 46-47.
(6) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 117.

المعنى إلى معنى آخر[1] ويرى أن الفصاحة لا تعود إلى الألفاظ وحدها وإنما تعزى إلى الإحكام التي تحدث بالتركيب والتأليف، فالألفاظ عنده أوعية للمعاني تتبعها في موقعها[2]، في حين أن معنى المعنى يتصل بالانحراف باللغة من التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر، عن طريق التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والتعريض والتقديم والتأخير إلى غير ذلك من الصور البلاغية[3].

إن جوهر نظرية النظم هو أن الألفاظ لا تستقل بنفسها وإنما تكسب دلالتها وأهميتها من خلال (التعلق) أو العلاقة داخل السياق، مشيرا الى ائتلاف اللفظ والمعنى وعدم الفصل بينهما[4]، ويرى عبدالقاهر بأن اللغة العادية مليئة بالمجازات، لكن هذا المجاز لا يدخل في دائرة الشعر، لكثرة تردده وشيوعه واستهلاكه على مدار الزمن، فأصبح غير مؤثرة، لذلك اعتبر احد الدارسين[5] أن عبدالقاهر الجرجاني مؤسس نظرية المجاز في البلاغة العربية، ففي كتابيه(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) أخذت صورتها العلمية الدقيقة واشتمل عليها بناء متكامل، فوضع عبدالقاهر أسسه وأقام بنياته واعتبره طه حسين مبتكر المجاز العقلي[6].

إذن يمكن القول بان الجرجاني في تناوله (معنى المعنى) قد دخل الى نظرية الانزياح لجان كوهن، لأن معنى المعنى يحصل بالابتعاد عما هو مألوف ومتداول مما يدل عليه الألفاظ في بطون المعجمات، والعدول عنها الى المعاني الثانوية والتي تحتاج الى كد ذهني للوصول إليها، وهذا ما يقوم به الانزياح من ترك المألوف الشائع عن طريق كسر القواعد المتعارف عليه وإحكامها من جديد، فتفاجىء المتلقي بتوليد المعاني المجازية الجديدة عن طريق تبديل علاقة الملائمة والتجانس بين الدال والمدلول الى علاقة اللاتجانس واللامعقولية بينهما، وذلك كما مبين في الشكل الآتي:

---

(1) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني: 258-259.

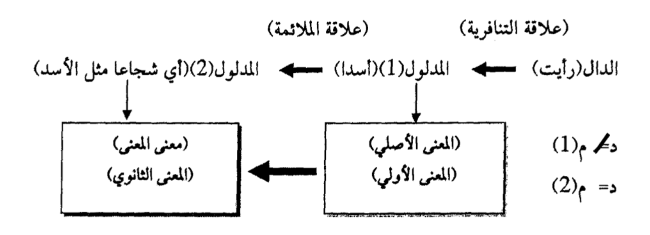
(2) ينظر: دلائل الإعجاز: 399.

(3) ينظر:الانحراف في لغة الشعر: 38.

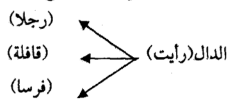
(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 58-59.

(5) وهو كاتب المقالة: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي يموت: 111.

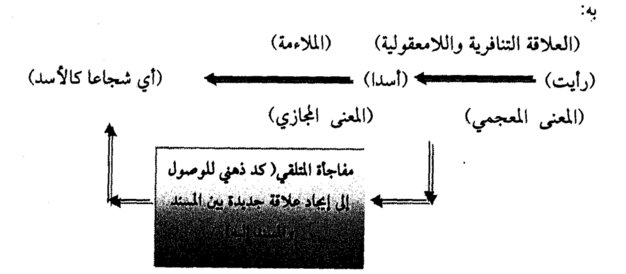
(6) ينظر: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي يموت، مجلة عالم الفكر، ع44، 1987: ص111.



فالمتلقي عندما يسمع لفظة(رأيت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:



لكن المتلقي يتفاجأ بسماعه لفظة لا ترتبط بعلاقة الملاءمة أو التجانس بين الفعل والمفعول به:



وعند استطلاعنا على التراث النقدي والبلاغي عند العرب نلاحظ وجود أفكار ومقولات تتعلق بمفهوم الانزياح بوصفه مصطلحا حديثا، فمن ذلك قولهم ب"الالتفات"(1) الإبداع ومرادفاته "الانحراف والتحريف" ومصطلحات أخرى إذ لا تسع المجال لذكرها جميعا.

الحقول المعرفية لمصطلح الانزياح:

إن مصطلح الانزياح هو نتاج الحقول المعرفية لدى المنظرين الغرب، من خلال مختلف المدارس النقدية مرورا بالمعالجات والتطورات التي شهدها وصولا الى ما استقر عليه في النقد الحديث من المفهوم المتعارف عليه بين المدارس النقدية الحديثة، وفيما يلي أهم الحقول المعرفية التي أخصب ضمنها مفهوم الانزياح لدى المنظرين الغرب:

أولا: حقل الشعرية البنيوية:

تتكون هذه المدرسة من اتجاهين كبيرين حيث يعتمد كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، على اعتبار ان الشعر والادب بصفة عامة ظاهرة لغوية، وقد تناولا كثيرا من القضايا المتعلقة باللغة الشعرية، وعالجوا مسألة الانزياح وجعلوا منها معيارا لتحديد درجة أدبية النصوص، وهذان الاتجاهان هما:

أ- اتجاه الشعرية اللسانية:

أبرز أعلام هذا الاتجاه هم: (رومان جاكبسون، والشكلانيون بصفة عامة)، اهتموا باللغة الشعرية حيث رأوا أن للشعر "لغة خاصة تتصف بتشويه للغة العادية عن طريق العنف (المنظم) الذي يرتكب ضدها"(2)، فيرون أن النص الأدبي عمل مغلق ينفتح فقط على ذاته، لذلك يهتمون بالعلاقات الداخلية بين الدوال، دون الاهتمام بعلاقة النص بالخارج. ودعا جاكبسون الى علم للأدب وموضوعه الأدبية وليس الأدب، حيث أكدوا على وجود البنى التي يكون وجودها ضروريا في النص الأدبي، دون النصوص الأخرى. وهذه البنى هي التي ستشكل موضوع الأدب(3).

---

(1) سوف نفصل القول فيه في الفصل الأول أيضا في ذكر الانزياحات التركيبية في شعر المعلقات.

(2) من النقد المعياري الى التحليل اللساني، خالد سليكي،(بحث): مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع2، 1994: ص395-396.

(3) ينظر: الانزياح من شجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية: 9.

يقـول (ايخينبـاوم EL KHENBOUM): أن علـم الادب يجـب أن يكـون دراسـة الخصوصيات الخاصة التي تميز موضوعات أدبية عن كل مـادة أخـرى"[1]، وهـذا (شكلوفـسكي) - الباحث التشيكي وهو أحد مؤسسي حلقة براغ اللغويـة يـرى أن لغـة الـشعر تختلـف عـن اللغـة اليومية بالطابع المحسوس في تشكيلها، وهو طابع منحـرف، ومـن المظـاهر الاخـرى لهـذا الانحـراف كالانتهاك اللساني والتجديد في التراكيب واختيار البنى اللانحوية أو المنحرفة دلاليا[2].

يتبين مما سبق ان هناك مستوين من المعايير: المستوى المـألوف، الـشائع النحـوي الـصارم، ويقابله الرغبـة في الانحـراف والعـدول عنـه تجديـدا واختراقـا لقوانينهـا، معتمـدا علـى اللانحويـة والاستقلالية، شريطة عدم الوصول الى الابهام، لأن الاغراق في الغموض يـؤدي الى الغلـق وعـدم وصول الرسالة الى المتلقي، وأن هذا الخروج يوصل الخطـاب الـشعري الى مـا يـسميه الـشكلانيون الـروس بحالـة(تـوحيش اللغـة Ladefamiliarisation ou des automatistation du language) [3] لأن الشعر" فن الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على أثر المفاجئة"[4].

ويمكن القول بأن هناك عاملا مشتركا بين اللسانيات (علـم اللغـة) وبـين الـشعرية (علـم الأدب)، حيث استفادت الشعرية من اللسانيات المنهجية الوصفية في تحليل الخطاب الأدبي، وتحليل النص من خلال لغته والابتعاد عن كل ماهو خارج النص، وبعد ذلك نظرت الشعرية اللـسانية الى اللغة الشعرية على أنها مستوى مختلفا من الكـلام العـادي، ومنحـرف عنـه، مـع ملاحظـة وجـود نصوص المنحرفة في النص الشعري وقد يوجد أيضا في الكـلام العـادي[5]، والأمـر يعـود للهيمنـة (العنصر المهيمن) كمعيار للفصل بين الأدبية وغيرها، حيث أنـه هنـاك دائمـا وظيفـة تهـيمن علـى النص (الرسالة) بشكل ملحوظ، وتحدد نوع الرسالة اللغوية تبعا لنوعية الوظيفة المهيمنة، فاذا كانت الوظيفة الشعرية هي العنصر المهيمن فعند ذلك يمكن وصف النص بـالنص الـشعري[6]، والمخطـط الآتي يبن لنا وظائف ياكبسون:

---

(1) ينظر: Ttheorire Litteraire، Marc Angenot et autre، p34

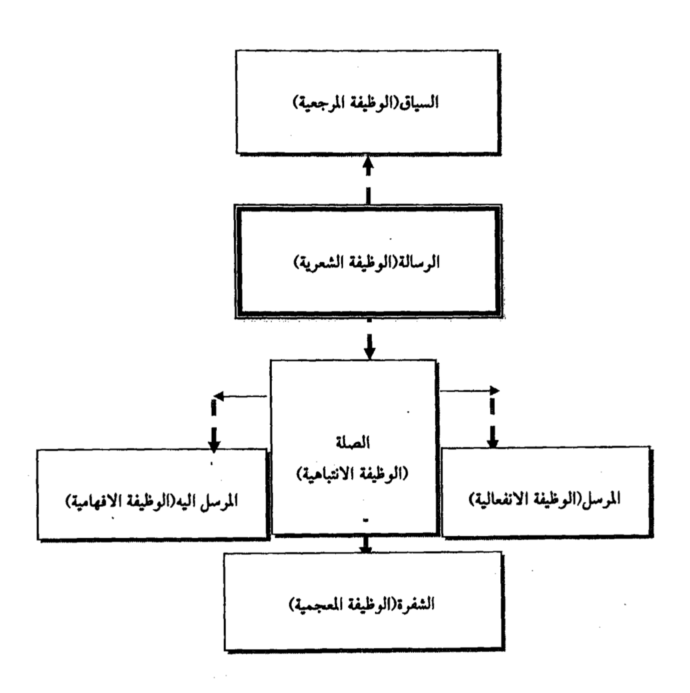
(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) M. Angenot et autre: theorie Letteraire. p34.

(4) ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون: فاطمة طبال بركة:78.

(5) M. Angenot et autres:theorie letteraire.p35

(6) Roman Jakobson: questions de poétique. pp145-146



ان هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي الى آخر، فتهيمن (الوظيفة الافهامية) على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن (الوظيفة الشعرية) على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، وبذلك تكون (الشعرية) دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، أو هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر خصوصا[1].

---

(1) Questions de poétique، Roman Jakobson:486

ب- اتجاه الشعرية اللسانية البلاغية(شعرية كوهن):

ونقصد بالشعرية اللسانية تلك الشعرية التي عملت على تجديد البيت البلاغي القديم، وحشدته بأثاث جديد يمثل الادوات الاجرائية الجديدة المتحدة للتعامل مع البنيات الجمالية للنص وهي ترفض التصنيف الجامد، واستقى ادواتها من اللسانيات، لأنها تنظر الى المبدع من حيث قدرته على خرق قانون اللغة لبناء نسيج الصور[1].

ومن أبرز أعلامها الناقد الفرنسي (جان كوهن) ويأتي بعده كل من (مولينو وطامين)[2]، حيث تقدم آراء جون كوهن اسهاما بارزا في ميدان الشعرية اللسانية، اذ تبلور نظرته الى الانزياح الذي يتمثل في الخروج عن قوانين اللغة وانتهاك معاييرها[3]. ولقد جعل كوهن من االلغة العادية (اليومية) معيارا ثابتا لقياس الانزياحات، فهو يرى أن الأشياء ليست شعرية الا بالقوة ولاتصبح شعرية بالفعل الا بفضل القوة فبمجر ما يتحول الواقع الى كلام يصنع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا ان كانت شعرا ونثريا ان كانت نثرا، قد تكون هذه اللغة موزعة توزيعا غير متكافيء، وقد توجد أشياء ذات نزوع شعري[4].

تقوم نظرية الانزياح عند (جون كوهن) على مجموعة من الثنائيات هي استراتيجية الشعرية البنيوية تهيمن على على كتابيه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا) ومن بين هذه الثنائيات ثنائية (المعيار/ الانزياح) وثنائية (الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة)، واعتبر النثر هو المستوى اللغوي السائد وأن الشعر مجاورة تقاس درجته الى معيار اللغة، ففرق بين اللغة الشعرية واللغة

---

(1) من النقد المعياري الى التحليل اللساني: 394.

(2) في الواقع انهما قد اهتما في معالجتهما لمسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم، وخاصة قضية اللغة الشعرية انطلاقا من ثنائية الانزياح-التكرار وهما مفهومان من البلاغة الشعرية القديمة، فيرى الباحثان أنه منذ الرومانسية بدأت الخصائص الشكلية الخارجية تتراخى ولم تعد المميز الأساسي للشعر، وتقدمت بدلا منه خصائص أخرى تعد بالنسبة للجمهور القلب النابض للقصيدة، وتتمثل هذه الخصائص في الاستعمال المطرد للصور، فتصبح هذه الاخيرة تدريجيا الميزة المحددة للشعر التي تفصل بين الاستعمال الشعري والاستعمالات الأخرى للغة. ومن بين الصور المتعددة هناك صور أساسية في هذا السياق يسميها(مولينو وطامين) بصورة البناء، ويتفرع عنها نوعان من الانزياح: وهما: الانزياح البلاغي(المحو أو صور البناء بالتفاهم المتبادل) والثاني هو الانزياح الشعري(الرخص الشعرية)، ويعد المحو من أبرز الاشكال الانزياحية وهو ذو أساس بلاغي. ينظرIntroduction à l'analyse de la poésie،Molino،Tamine.p128-135

(3) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب:عباس رشيد الددة: 143.

(4) بنية اللغة الشعرية: 110.

المعيارية[1]، حيث أن الشعر خرق لقانون اللغة وأن عملية الخرق تمر بمستويين: احداهما ذو طابع سلبي ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، وهذه المرحلة يجب أن تستمر لتتلوها مرحلة ثانية وهي مرحلة تقليص الانزياح المتسمة بالتأويلية وتبقى بالصورة في حضرة اللغة كي تتجاوزها الى عالم اللامعقول[2].

فالشاعر يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال ايحائية جديدة، فالشاعر لا "يحطم اللغة اليومية الا ليعيد بنائها على مستوى أعلى... الشعرية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة"[3]، لذلك فالمعاني في الشعر والنثر متماثل ومختلف في الوقت نفسه، فالتماثل[4] يكمن في الوحدة المعجمية، أما الاختلاف فيكون في الطريقة التي تتم بها الاحالة[5].

مراحل تحقيق الانزياح عن كوهن

إن الانزياح يمر بمرحلتين لكي يحقق التحرر وهما:

1- مرحلة طرح الانزياح:

وهي مرحلة التحرر من القيود المفروضة على اللغة كيفما كانت، وفيها يتم مخالفة القواعد النثرية وتكسير بنيتها التركيبية والدلالية والصوتية.

---

(1) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا: 10.

(2) من النقد المعياري الى التحليل اللساني:خالد سليكي(بحث): مجلة عالم الفكر،مج23ع1-2، 1994: ص10.

(3) J.Cohen: structure du langage poétique.p14

(4) فرق كوهن بين الشعر والنثر عن طريق التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض أنواع النثرية الادبية ويحيل مكمن الفرق هذا على نظرية ياكبسون في التماثل(equivalence) الا أ، التماثل عند كوهن ذو طبيعة تأثيرية بينما –حسب ياكبسون– ذا طبيعة مفهومية، وتنحصر التماثل عند كوهن ب:

1-تماثل الدوال: وأبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على: الجناس والتوازي والقافية بوصفها مكافأة دلالية.

2- تماثل المدلولات: ويمثله الترادف.

3-تماثل العلامات: ويتمثل في تكرار العلامة في النص الواحد. (ينظر: بحوث في النص الأدبي: د.محمد عبدالهادي الطرابلسي: 30-38. نقلا عن: مفاهيم الشعرية: 112-113.

(5) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني.:399

2- مرحلة نفي الانزياح:

وهي مرحلة خلخلة المعاني، حيث فيها يتم اعادة بناء الجملة من جديد فتستعيد انسجامها وملائمتها، فالشاعر حين يخرق تلك القواعد التي فرضت عليه، فانه يكون على وعي بذلك، انه لا يكتب أي شيء، انه خبير ومبدع للغة، يعيد انتاجها كما يعيد بناء القواعد، لأن تلك الانزياحات اذا ما تأصلت تصير قواعد[1].

فالشعرية عند كوهن ذات وجهين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية واعادة البناء من جديد، فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القاريء[2].

فيرى (جون كوهن) أن الانزياح هو الشرط الأساسي لحصول الشعرية "باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية. ولإبرازهذا التصور، عمد الباحث إلى التمييز بين زمنين اثنين: الأول تكون فيه عملية خرقالنظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح من أجل إعادةالمعقولية اللغوية، ومن ثم، فالأمر يتعلق "بمقابلة الشعر بالنثر الذي، بما أنهاللغة السائدة، يمكن أن نتخذه معيارا، وأن نعتبر الشعر بمثابة انزياح عنه"[3].

ويبين (كوهن) في نظريته أن هناك نوعان من الدلالة: دلالة المطابقة ودلالة الايحاء، فالأولى تخص النثر، لأن النثر يخاطب العقل ويهدف الى الإقناع فيقتضي علاقة الملائمة بين الدال والمدلول، في حين أن الشعر يهرب دائما عن المطابقة ويخلخل العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، لكي يخلق كلاما جديدا غير مالوف، فيؤثر في المتلقي ويلفت انتباهه ويفاجئه، فعندما نقول:

السماء جميل.

السماء ← (دلالة المطابقة) ← جميل

الكلام عادي ولا توجد في الجملة أية خروقات للمالوف أو القاعدة، حيث ان العلاقة بين المسند والمسند اليه هي علاقة الملائمة والتجانس.

---

(1) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: 414.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 173.

(3) نقد مفهوم الانزياح:اسماعيل شكري: 2.

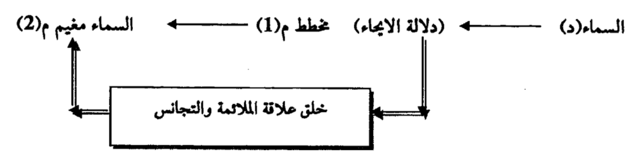
لكننا عندما نسمع:

السماء مخطط.

السماء(د) ← (دلالة الايحاء) ← مخطط(م)

فنتفاجأ بسماع هذه العبارة، لأننا نلاحظ فيها خرقا لقوانين اللغة المتعارف عليها، وذلك لوجود علاقة عدم (الملائمة واللاتجانس) بين المسند والمسند اليه.

ولكن المبدع عندما يخرق قوانين اللغة فأنه يقوم بإعادة صياغتها على نحو جديد ومع علاقات جديدة بين الدال والمدلول:



د ≠ م(1) ← مرحلة الأولى(خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول)

د = م(2) ← المرحلة الثانية(احكام علاقة جديدة بين الدال والمدلول)

اذن يمكن القول بان الانزياح عند (كوهين) يركز بصورة خاصة على العمليات الاسنادية في الجوانب البلاغية، والتي تقوم على خرق العلاقة بين الدال والمدلول وهدمها، ومن ثم بنائها من جديد، لأن الانزياح يتمثل بتغييرات فنية تصيب النص وهي خارجة عن المألوف تطرأ على التراكيبوالصور وموسيقى الشعر أو الايقاع فتأثر المتلقي وتجذب انتباهه اليها.

وان مفهوم الانزياح يعتبر إطارا نظريا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية، ذلك أن هذا المفهوم يحضر في أدبيات الشعرية الحديثة بشكل صريح وبؤري [مثل] (جون كوهن)، أو بشكل مضمر وراء مفاهيم موازية مثل 'الوظيفة الشعرية' (ياكبسون)، و'الشفافية' (تودروف). وقد كان الباعث على الاهتمام بمفهوم الانزياح، البحث عن "خصائص مميزة للغة الأدبية، مما كان له أثره البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث، حيث كاد أن يتجه، في مجموعه، وجهة مغايرة لروح البلاغة القديمة، أي وجهة بلاغة خاصة، هي بالأساس بلاغة الشعر أو بالأحرى بلاغة النص الأدبي"[1].

---

(1) نقد مفهوم الانزياح: إسماعيل شكري(بحث): http:// www. membres.multimania.fr

ولعل جون كوهن هو الذي أصل مصطلح الانزياح واكسبه زيوعا وانتشاراً في النقد الحديث – الأسلوبي – والبنيوي تحديداً، وبذلك يمكن اعتبار مشروع جان كوهن النقدي، وقفا على كتابه بنية اللغة الشعرية، أعظم تناول حظي باهتمامات الكثيرين الذين انساقوا نحوه، سواء لينقلوا منه بعض المفاهيم الجديدة التي توصل إليها، والتي يرتبط أغلبها بنظرية الانزياح، ويستوحوا جانبا من الآليات المنهجية والأدائية التي وظفها، أم ليتعرضوا إلى طرحه بالدرس والمعالجة، تارة كاشفين المحاسن التي أفلح في تجليتها، وتارة أخرى متناولين السلبيات التي وقع فيها بالتساؤل والنقد، أن كل نظرية أدبية لا تخلو من قصور ونواقص، فمهما يكن فإن أي إنتاج، كيفما كان، لا يخلو من الثغرات، غير أنها لا ينبغي أن تحجب عنا الإيجابيات.

الجانب الايجابي لأسلوبية جان كوهن :

ظهرت الاسلوبية باعتبارها نظيرا للبلاغة التقليدية، لا تروم إلغاءها أو تجاوز مفاهيمها كلية، بقدر ما تطمح إلى تجديدها وإغنائها بالادوات والمناهج الحديثة، لكي تستطيع ان تواكب عجلة التطور، فمنها استقى كوهن المفاهيم الأساسية لنظريته، لا سيما وأنها "عوضت بأبحاثها وتحاليلها بعض الفراغ المخيف الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية، خصوصا وأنها كانت تنادي بوفاء خالص للنص وبإبعاد كل نزعة معيارية"[1]، وأن هذا الوعي حفزه على الانشغال بأمر هذه البلاغة المتردية، التي كانت محطة انطلاقه نحو أفق رحب، سمح له بأن يكتشف أن "الصور البلاغية تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة"[2]، ومن هنا نشأت عنده فكرة الانزياح، فضلا عن أن اهتمامه بقضاياها صنع له موقفا وقفته هذه البلاغة، مؤداه "تفضيل الانزياح الاستبدالي علي الانزياح السياقي، أي تفضيل الاستعارة على كل ما عداها"[3].

وتجدر الاشارة بان الانزياح من حيث أنه مقوم اسلوبي لم يتخذه المبدع غاية يقصدها، وإنما وسيلة بواسطتها يتحقق الجمال في خطابه ومن ثم توصيله للمتلقي، لأن كون الانزياح غاية يسلب النص الأدبي جوهره، فيكون الانحراف في الكتابة من اجل الانحراف! ولكن كونه أداة، يعني أنه يساهم إلى جانب الأدوات الأخرى الى التعبير عن التجربة الشعورية بجمالية فائقة، وفي هذا

---

(1) نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سال ع1/ خريف/ 1987 ص52

(2) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، ص394

(3) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ط1/ 1994،ص120

المجالقال جيرار جينيت: "والواقع أن الانزياح بحسب كوهن ليس غاية بالنسبة للشعر، ولكنه مجرد وسيلة، وهذا ما جعل بعض الانحرافات الشائعة جدا في اللغة لا تحظى باهتمامه مثل مظاهر المعجم"[1].

وقد أشار (كوهن) أن للانزياح حدا اذا ماتجاوزه المبدع أودى بالقيمة الدلالية للنص الأدبي، فرغم أنه يعتبر لا معقولية الشعر «الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها»[2]، فإنه يحذر من الإيغال في اللامعقولية، لذلك نراه «حذرا بإزاء السوريالي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة»[3].

وقد تناول (كوهن) قضية ثنائية الشعر والنثر وفسرها تفسيرا معقولا، إذ الشعر عنده «ليس نثرا يضاف إليه شئ آخر، بل إنه نقيض النثر»[4]، فإن رؤية كوهن تتراوح بين أن تكون متقبلة في الوسط النقدي، وبين أن تكون متجاوزة، خصوصا رأيه الذي يصف كلا من الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما[5].

وأما دعوة كوهن إلى مبدأ المحايثة، هي النقطة المضيئة التي بمستطاعها أن تستقطب إليها أنظار الدارسين، فهو يؤكد صلاحيته "لاستخدامه في الدراسة الأدبية... وأن على الشعرية أن تتبناه، لأن للشعرية وظيفة تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات"[6]، فهو بهذه المبادرة يجعل أسلوبيته تنفتح على المعارف الأخرى كاللسانيات، ويوسع من قاعدة مفاهيمها عن طريق استعارة ما تراه يناسبها من المبادئ، وأقلمته مع طبيعتها التكوينية، وأسلوب اشتغالها.

---

(1) اللغة الشعرية وشعرية اللغة، العلم الثقافي، ص3

(2) بنية اللغة الشعرية، ص129

(3) مفاهيم الشعرية:120

(4) بنية اللغة الشعرية:49

(5) في الشعرية:85

(6) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني:396

مؤاخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن

في مقابل تلك الإيجابيات التي حققتها أسلوبية كوهن، أثبت النقد الحديث أن ثمة مجموعة من الهفوات التي وقع فيها كوهن، وهي هفوات لا تتجلى للعيان إلا لماما، لـذلك تعرضت نظرية الانزياح الكوهيني لمجموعة من الانتقادات[1] أبرزها:

1- تفريقه بين النثر والشعر، وجعل النثر معيارا للانزياح:

يبين كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر قائلا بأنها لغوية، أي شكلية لاتكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى[2]، وقد خلص كوهن بأن الشعر انما هو نقيض النثر[3]، فيكون هذا الأخير معيارا لانزياح الشعر، كما ان الأشياء تتمايز بضدها.

ويرى الباحث من باب الانصاف أن جعل (كوهن) النثر نقيضا للشعر فيه شيء من المبالغة، لأن الشعر لابد أن يتوفر فيه (عناصر خلفية) [4] لكي لا يصل من الغموض الى درجة الاغلاق فلا تصل الرسالة الى المتلقي، ومن جهة أخرى ان وجود العناصر الخلفية شرط أساس لظهور الانزياحات، فيتضح به.

وان تفريق (كوهن) بين الشعر والنثر وجعل النثر معيارا لانزياح الشعر، لم يكن عبثا ومن دون مبرر، فهو اختار من النثر العلمي-نثر العلماء- وقام بتشبيه الاسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح، وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح الى أقصى

---

(1) نرى أن الانتقادات التي تعرضت لها نظرية الانزياح، لا ينقص من أهمية هذه النظرية شيئا، فلضيق المجال اولا ونحن لسنا في موضع الرد على تلك الانتقادات ثانيا، لذلك اخترنا أبرزها، الا وهو (معيارية النثر لدرجة الانزياح) و(تجزئة النص واهمال النظرة الشمولية للنص).وقد ذكر حسن ناظم في (مفاهيم الشعرية) مجموعة من الانتقادات التي وجهت الى نظرية الانزياح فمنها: 1- اهمال السياق والعلاقات اللغوية المتغيرة من نص لآخر، لأن الاستعمال المجازي لايكزن في جميع احواله ذا خاصية اسلوبية 2-مشكلة تحديد معيار للانزياح 3-المقابلة بين الدلالة التصريحية وبين الدلالة الايحائية، وفرض توفر الأولى في النثر والثانية في الشعر4-لاتفسر هذه النظرية اسلوب السهل الممتنع والتي على الرغم من عدم توفر الانزياحات فيه الا انه يندرج ضمن الأساليب الأدبية5-ان عدول الكلام الشعري عند كوهن يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس منه في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. ولمعرفة تفاصيل الانتقادات الموجهة لتلك النظرية يمكن الرجوع الى: مفاهيم الشعرية: 117-118.

(2) بنية اللغة الشعرية: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 92،49، 187.

(4) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني

درجة[1]، فتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر[2]، فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أو نثريته تبعا لمدى اقترابه من النثر العلمي لكتاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فتبين أن المنافرة (وهي تمثل الانزياح) في النثر العلمي تنعدم انعداما تاما، وبنسبة(0٪) صفر بالمئة، في حين أن لغة النثر الروائي، فتصل المنافرة فيه الى (8٪)ثمان بالمئة، وهي نسبة قليلة جدا اذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة الى (24٪) تقريبا[3].

2- تجزئة الخطاب واهمال النظرة الشمولية للنص (السياق):

على الرغم من توصله الى نقطة جوهرية وهي تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة ليبني مكانها جدلية الانزياحات[4]، فإنه أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه[5]، مما يؤكد عجز شعريته عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة من الصور، ما دامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة[6]، وعلى هامش هذه الملاحظة، يمكن التلميح إلى أن النص الشعري في حد ذاته يشكل انزياحا شموليا، يتضمن انزياحات جزئية، سواء أفي التركيب أم الدلالة أم الإيقاع أم غيرها. يقينا يبدو أن كوهن في تناوله للنصوص وتحليلها، اقتصر على جانب من بنيتها الكبرى، غير أنه لا ينبغي أن يتخذ هذا الاقتصار ذريعة بها ننقص من محاولته، أو نقلل من فاعلية مشروعه النقدي، مادام الإجراء يقتضي أن يكون التناول بهذه الصيغة، ومادامت الانزياحات الصغرى، التي تستنبط من تركيبة النص، ما هي إلا انزياحات أولية تتضافر، كي تقود القصيدة إلى انزياح شمولي، هو الذي يضع فيه كوهن الشعر منذ البدء، باعتباره ينحرف عن النثر، فغياب النظرة الشمولية على مستوى تحليل النص وارد، لكن على مستوى اشتغال الانزياح فهذا ما لا يمكن التسليم به.

---

(1) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني: 23-24.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 24.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 116-117.

(4) ينظر: مفاهيم الشعرية: 111.

(5) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 112.

اذن يمكن القول بأن الانزياح خصيصة هامة من خصائص اللغة الشعرية في الآداب العالمية، ولقد آن الوقت لالغاء النظرة التي ترى الظواهر البلاغية زينة ووشيا، لأن الانزياح الكوهيني غير تلك المفاهيم القديمة، فأصبحت لتلك الانزياحات ايحاءا جماليا ترجع للنص الأدبي أدبيته، وتكشف للمتلقي عن اغوار النص وايحاءاته الكامنة خلف الكلمات.

ثانيا: الانزياح في الأسلوبية:

إن لفظة "الأسلوبية"stylistique الحديثة العهد ترتبط بلفظة أسلوب"Style" القديمة جدا، وإذا كان مصطلح أسلوب يمتلك مدلولا إنسانيا ذاتيا، وبالتالي نسبيا"[1] فلفظة "الأسلوبية" التي تتشكل من الجذر (أسلوب) واللاحقة (ية) تقابل دلاليا عبارة "علم الأسلوب" لأن اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما[2] فالأسلوبية تتحدد في هذا السياق بأنها – كما قال جورج مونان- "دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[3].

وإذا كانت الشعرية البنيوية تهتم بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافاتها الشكلية التي تؤدي إلى غايات جمالية كما رأينا، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية، بنائية، بل لأنها "تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها"[4].

ومن أبرز أعلام الأسلوبية الناقد ليو سبيتزر "leo spetser" الذي ادخل مصطلح "الانحراف" إلى الأسلوبية معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لديه، يقول: "عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لابتعادها عن الاستخدام العام وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منهما مع الأخريات تبدو وكأن بينها نوعا من التلاقي، ولأني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كلا هذه الانحرافات أو

---

(1) الأسلوبية و الأسلوب:34.

(2) البلاغة والأسلوبية:185.

(3) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي:36.

(4) نظرية اللغة الأدبية: خوسيه:29

معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة؟"[1].

ولا ننسى بأن، نظرية بيفون buffon أثر في اللاحقين والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة له في قوله: "إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان و أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"[2] ثم تطورت مثل هذه الأفكار وصارت كلمة أسلوب تدل على "ما ندر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ"[3] كما قال بذلك أحد مفكري القرن الثامن عشر وستتجدد هذه النظرة التي تركز على العناصر الفردية والخصائص النادرة في الخطاب، في الأسلوبية الحديثة، مقترنة بالانزياح كما رأينا مع سبيتزر، معتبرة الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة، بل ربما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته[4]، ويعرف البحث الأسلوبي - بناء على ذلك - بأنه علم الانحرافات[5].

ويشكل الانزياح عند تودروف T.Todorov ركيزة لتعريف الأسلوب، ويمنح هذا المفهوم عبارة "اللحن المبرر" التي أشرنا إليها سابقا ويرى تودوروف أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، المستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني، حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة.

وأما ميكائيل ريفاتير فقد اهتمبظاهرة الانزياح اهتماما كبيرا، محاولا تدارك الانتقادات التي وجهت إلى هذا المبدأ ، فنراه يعرف الانزياح بكونه "الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[6] ويكون ذلك بخرق القواعد حينا، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو

---

(1) نظرية اللغة الأدبية: خوسيه:30.

(2) الأسلوبية والأسلوب:17.

(3) المصدر نفسه:70.

(4) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب:268.

(5) علم اللغة والدراسات الأدبية.ترجمة محمود جاد الرب:61.

(6) الاسلوبية والاسلوب، المسدي:103

"من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[1].

فنستنتج مما سبق بأن"الأسلوبية - مثلها مثل الشعرية البنائية- تؤمن بالانزياح كإجراء لمعاينة "الشعري" في النص، واعتبار الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنه يبحث عن الجمالي، وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلّق محور التراكيب النفعية ويتجاوزه ليخلق وضعا جديدا للغة. ولعل معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه "كسراً" يمارس في اللغة وإفسادا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المألوف مما يحدث "خللاً" في علاقة المسند والمسند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخص الفعل وفاعله أو المبتدأ و خبره، أو الفعل ومفعوله... الخ، وهذا الخلل (النحو الثاني)"[2] هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري[3].

الإنزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة

إشكالية مصطلح الانزياح:

إن عدم الدقة في الترجمة والنقل من الثقافات الأخرى أدى إلى نوع من الغموض والاضطراب في قضايا المصطلح، فضلا عن اختلاف الثقافات وتعدد المدارس والاتجاهات الفكرية والفلسفية، مما أدى إلى الإشكالية في المصطلح، فيكون للمصطلح الواحد أكثر من لفظ وعدة مرادفات[4].

---

(1) الاسلوبية والاسلوب، المسدي:103.

(2) نظرية الانزياح من الشجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية، فتحية كحلوش(بحث):19.

(3) وقد أشارت الباحثة فتحية كحلوش في بحثها "نظرية الانزياح من الشجاعة العربية الى الوظيفة الشعرية" الى النادين مولينو وطامين، إذ خصص كل منهما في كتابسهما:" مدخل إلى تحليل الشعر" حيزا واسعا للحديث عن الانزياح، بما في ذلك المصطلح ومقابلاته الدلالية ثم مفهومه وكافة أشكاله وعلاقته بأدبية النص وبالأدق بشعرية الشعر، وقد اهتما في معالجتهما لمسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم اهتماما كبيرا، ولاسيما قضية اللغة الشعرية انطلاقا من ثنائية الانزياح- التكرار، للازتزادة يمكن الرجوع الى: Molino، Tamine: Introduction à l'analyse de la poésie.p128-129.

(4) ربما تعود الإشكالية في المصطلح في الأدب العربي إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم، ثم الانقطاع فيما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق، ولعل شيئا من آثار العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف؛ اذ إن كل فئة ترى بأنها أحق بان تتبع، فلابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، فلا يبالي بأن المصطلح الجديد دقيق أم لا، ومن جهة أخرى قد يؤثر في ذلك عدم استقرار الأدب العربي الحديث بحيث يستقي في معظمه من مصادر أجنبية، وهذا مصطلح (الانزياح)(L'écart) يشهد على تلك الإشكالية إذ ترجم إلى أكثر من أربعين مصطلحا. (ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 29-34.

وظل المصطلح يعيش حالة التأرجح لدى بعض النقاد القدامى والمحدثين على قدر تأرجح الثقافة العربية الإسلامية بين الرغبة في إثبات الذات واجترر تلقيه الثقافة الغربية دون فهم صحيح فتنقله الى واقع تختلف جذوره ومقوماته عن جذور ومقومات البيئة العربية[1].

إن الانزياح مصطلح عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره...فوضعوا مصطلحات بديلة عنه[2]، والانزياح ترجمة حرفية للفظة (**L'écart**) الفرنسية، وترجم إلى (Deviation) في الانجليزية، ويستخدم النقد الحديث للتعبير عن الانزياح طائفة من المصطلحات ذكرها (المسدي) على النحو الآتي[3]:

ت	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
1	الانزياح	L'écart	فاليري
2	التجاوز	L'abus	فاليري
3	الانحراف	La deviation	سبيتزر
4	الاختلال	La distorsion	ويلك وواين
5	الإطاحة	La subversion	باتيار
6	المخالفة	L'infraction	تيري
7	الشناعة	Le scandale	رولان بارت
8	الانتهاك	Leviol	جان كوهن
9	خرق السنن	La violation des norms	تودوروف
10	اللحن	L'incorrection	تودوروف
11	العصيان	La transgression	آراجون
12	التحريف	L'alteration	جماعة مو

(1) ينظر: اضطراب المصطلح اللساني والنقدي: فاضل ثامر:48

(2) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 162.

(3) المصدر نفسه: 100-101.

ويذكر صلاح فضل مجموعة من المصطلحات الأخرى[1]:

ت	المصطلح	صاحبه
1	الكسر	بارت
2	الفضيحة	بارت
3	الشذوذ	تودوروف
4	الجنون[2]	آراجون

وقد ورد عند (جون كوهن) باسم (الانزياح، الانحراف، الخرق، الخطأ[3])، ونلحظ اختلافا في ترجمة كلمة (Ecart) الفرنسية عند نقاد العرب، فهذا عبدالسلام المسدي يختار (الانزياح)، وقد استخدم مصطلحات أخرى مثل التجاوز، والعدول[4]، في حين أن صلاح فضل يختار الانحراف[5]، ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب (المدخل إلى التحليل الألسني) عدة مصطلحات أيضا، منها: الجسارة اللغوية، الغرابة، الابتكار، الخلق[6]. وقد اختار كل من حمادي صمود وعبدالله صولة مصطلح العدول[7]، وترجمه توفيق الزيدي إلى الاتساع[8] في سياق عرضه

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل:64.

(2) وقد ورد كلمة(الجنون) في مقدمة مطاع الصفدي لكتاب ميشيل فوكو: والانسان مغادر دائما لكل الصيغ التي حشر بها، وتم التعامل مع عقله وخبراته ومزاياه ونواقصه من خلالها دائما، حتى كان كل خروج عنها يوصف بالجنون أو المرض أو الخطيئة والجريمة...لقد كان (الجنون) اذن هو في ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة، الذي يكسر لعبة الدال والمدلول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدي، من أجل التماس مع الدال وحده، وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساساً (الكلمات والأشياء: 14). ومن باب الأشباه والنظائر قد ورد ترجم الانزياح إلى (الشرس والحماقة): ينظر: لذة النص، تر: محمد الرفراقي ومحمد بقاعي(بحث):13. ولمزيد من التفاصيل في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى: جدلية الجنون والإبداع: يحيى الرخاوي،(بحث):30-58.

(3) يقول كوهن: إن الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوب. بنية اللغة الشعرية: 194.

(4) نجده يترجمها إلى(التجاوز)في مقدمته لكتاب ريفاتير(محاولات في الأسلوبية الهيكلية)، وقد ترجمها إلى(العدول) في(قاموس اللسانيات). ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 64.

(5) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: 63.

(6) المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، جويل تامين وجان مولينو(بحث) مجلة الموقف الادبي، ع141-143، 1983: ص274.

(7) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، م(25)،ع (3)،1997:59.

(8) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه: توفيق الزيدي: 86-87.

لكتاب المسدي، ونرى ترجمته إلى "الخروقات اللغوية"[1] عند خالد سليكي، في حين أن أقدم استعمال لكلمة (الانزياح) في تعريب مصطلح فرنسي هو (Descent de la matrice) فقد ترجم بـ"انزياح الرحم"[2].

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى منها "الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الخلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر"[3].

وعموما فان كلمة (Ecart) الفرنسية الأصل قد أحدثت فوضى بين النقاد في الترجمة، على الرغم من كونها تعني في الأصل "(البعد)، لأن كلمة البعد لا تقوى..على حمل المفهوم الفني لمصطلح الانزياح"[4]، ويرى عبدالقادر فيدوح أن المفهوم الاصطلاحي لـ(Ecart) يشمل[5]:

1- فجوة بين استعمالين للغة ما (قديم، حديث، صحيح، خاطئ).

2- ابتعاد، انزياح، فارق.

3- عدم التقيد بأصول اللغة.

إن هذه الفوضى في إشكالية ترجمة المصطلح، لا تكون لصالح الأدب العربي دائما، "لان بعض منها يسيء إلى لغة النقد، إذن فليس هو جديرا بأن يكون مصطلحا نقديا، وليس غريبا أن يستبعد الباحث بعضا منها مثل: (الإخلال، الاختلال، الشناعة، الخلل، الخطأ، الانحناء، العصيان، الفضيحة، الجنون، الإطاحة)، وربما غيرها أيضا وعلى الرغم من أن لديها جذورا أجنبية، لأنها بعيدة جدا عن اللياقة التي يجب أن تتسم بها الأدوات النقدية، فضلا عن أنه ليس لهذه الكلمات في كتابات الباحثين العرب حظ من السيرورة والذيوع"[6]، حتى أن بعض هذه المصطلحات لا تحظى

(1) ينظر: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجا: خالد سليكي،(بحث)مجلة عالم الفكر، مارس، 1997: ص65-66.

(2) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح:60.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة: 33.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 65.

(5) شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيدوح: 139.

(6) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة: 33-34.

باهتمام عند بعض نقاد الغرب أيضا[1]. ونلاحظ أن هناك ثلاثة مصطلحات رئيسة شاعت أكثر من غيرها لمصطلح (Ecart) ألا وهو:

1-(الانحراف) 2-(الانزياح) 3-(العدول)

1- الانحراف:

ترجم مصطلح (deviation) الموجود في اللغتين الانجليزية والفرنسية ب(الانحراف)، ولكنه في الانجليزية أكثر دورانا، وهناك من يرى أنه أفضل ترجمة له[2]، لكن د.أحمد محمد ويس يرى غير هذا الرأي، فقال:على الرغم من شيوع مصطلح الانحراف على هذا النحو لكن ينبغي أن نتنبه الى أن لفظ (الانحراف) كثير الورود في كتب النقد في حقول وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية، ولكنه في أكثرها يحمل بعدا غير ايجابي[3] ثم أسرد مجموعة من المعاني التي تدل عليه لفظة (الانحراف) فمنها:

أ- الميل والابتعاد عن المعنى الفني: يقول مصطفى ناصف وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني، مع الأسف، تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر الى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية[4].

ب- العيب الفني أو الجمالي: يقول نعيم اليافي: أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل الى شعر الأشياء الخالص أو ميل الى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضا فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر. كذلك الانحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الانجليزية[5]، وكذا هو عند محمد حسن عبدالله اذ يقول: والطريف حقا ان(النقد) يظل يحسب نفسه علميا حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج[6]، ومثل ذلك عند كراهام هاف اذ يقول: إن أي تحليل اسلوبي سينحرف عن الطريق السوي اذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار[7].

---

(1) يرى الناقد الغربي(خوسيه ايفانكوس):ان بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على انهاانحراف،مبالغ فيها مثل: المخالفة، والتنافر،والشذوذ عن القاعدة.[ينظر:نظرية اللغة الأدبية:خوسيه ايفانكوس: 28].

(2) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 34.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 40.

(4) اللغة بين البلاغة والاسلوبية: 108.

(5) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافي:27.

(6) اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله:5.

(7) الاسلوب والاسلوبية، تر:كاظم سعدالدين:90.

ج- الانحراف مساوي للخطأ والعقم: يقول عبدالعزيز الأهواني: "أن ما حرص عليه [ابن سناء الملك] أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافا في فهم الشعر، وخطأ في ادراك مهمة الشعر...بل ويكاد شعراء عصره جميعا...يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف"[1].

د- الشذوذ والخروج عن الحق والصواب: يقول د.شكري فيصل واصفا الضرورات الشعرية: بأنها "ليست... إلا من ألوان الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصدا الى تلطيف وقعها وتخفيف أثرها"[2].

هـ- التحريف والمعنى الخاطئ: يقول قاسم المومني: "أن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها الى مجرد نقل سلبي للعالم الخارجي، وكان هذا الانحراف، في الظن الغالب، سببا في انحراف أشد عند لاحقيه من النقاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيرهم"[3].

و- اللحن: وقد يكون الانحراف مرادفا للحن ودالا عليه، يقول محمد حسن عبدالله: "... وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة وخالف المعنى المعجمي الذي اطراد الاستعمال"[4].

ز- الفساد السلوكي: يقول ألفت الروبي: "... وهذا كله يعني ان المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الإنساني، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره"[5].

ط- الشذوذ الجنسي: وهذا هو أسوأ ما يحمله اللفظ من دلالات[6].

---

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني:2-3.

(2) المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل:419.

(3) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم المومني:326.

(4) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله:69-70.

(5) نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، 60.

(6) ينظر: نفسية أبي نواس، محمد النويهي:70، 72، 83، 85. وأبو نواس بين التخطي والالتزام: علي شلق:13، 18، 195-198.

. . إذن يمكن القول بأن الانحراف كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صح أن (المشغول لا يشغل) أمكن القول اذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن مفهوم الانزياح[1].

2- الانزياح:

يأتي هذا المصطلح في المرتبة الثانية بعد (الانحراف) من حيث استخدامه لدى النقاد العرب، و(الانزياح) مصدر للفعل المطاوع (انزاح) أي ذهب وتباعد[2]، لذلك أن الانزياح أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، لأن هذه الكلمة تعني في أصلها (البعد) [3] كذلك، وقد أقرت هذه الترجمة لأول مرة لدى مجمع اللغة العربية بدمشق وذلك في تعريب المصطلح الفرنسي (Descent de La matrice) حيث ترجم الى (انزياح الرحم) [4]، وعرف (الانزياح) في الألمانية بالمفهوم (Ab weichung) [5].

أما في النقد العربي فقد ورد (الانزياح) ترجمة لكلمة (Encart)، فهذا عبدالسلام المسدي يستخدمه في (الأسلوبية والاسلوب) [6] و(التفكير اللساني في الحضارة العربية) [7]، وقد ورد أكثر من ترجمة لمصطلح(Encart) الفرنسية فنرى أن مجموعة من النقاد يترجمونه ب(الانحراف) وعلى ذلك كل من لطفي عبدالبديع[8]، وصلاح فضل[9]، وفهد عكام[10]، وحامد أبو أحمد[11].

---

(1) ينظر: نفسية أبي نواس، محمد النويهي:44.

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج14: مادة(ن ز ح)، وينظر أيضا: القاموس المحيط، ومعجم الوسيط، مادة(ن ز ح).

(3) Le Grand Robert. De Langue Francaise: p3/725.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 60.

(5) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا: موسى ربابعة،(بحث): 144.

(6) ينظر: الاسلوبية والاسلوب:54، 93-94، 98-99، 100-102، 158، 214.

(7) ينظر: التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي:316-318.

(8) ينظر: دراما المجاز: لطفي عبدالبديع،(بحث): 103.

(9) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 58.

(10) ينظر:نحو تأويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام،(بحث): 45-48.

(11) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: خوسيه ايفانكوس، تر: حامد أبو أحمد، الفصل الثاني كله.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف في ترجمة مصطلح(Encart)، ولكن تبقى كلمة (الانزياح) هي الترجمة الشائعة والأكثر استخداما في ساحة الأدب العربي[1]، وهؤلاء النقاد اعتمدوا الثقافة الفرنسية في ترجمتهم، في حين مال الى (الانحراف) في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الانجليزية التي لا تحوي الا كلمة (Deviation)[2]، وهي كلمة تناسبها كلمة (الانحراف)، على حين أن المصطلح (Encart) يناسبه (الانزياح) وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الانجليزية[3].

وقد شاع استخدام كلمة (الانزياح) ترجمة لمصطلح (Encart) للأسباب الآتية[4]:

أ- تعد كلمة (الانزياح) ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي(Encart) كما سبق بيانه.

ب- وقد يكون جرس اللفظ له علاقة بدلالته، فان تشكيل (الانزياح) الصوتي وما فيه من مد، من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا ايحائيا يتناسب مع ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من(التباعد والذهاب)، على الرغم أن (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل منهما مدا، بيد أنه لا يتلائم مع ما تعنيه الكلمة من معنى، ثم ان الفعل منهما يفتقر الى ذلك المد الذي ينطوي عليه(الانزياح).

---

(1) من هؤلاء: ابراهيم الخطيب في ترجمته كتاب: نظرية المنهج الشككلي، نصوص الشكلانيين الروس، لمجموعة،:ص55، وكمال أبوديب في بحثه: لغة الغياب في قصيدة الحداثة:81-86، ومحمد الولي ومحمد العمري، في ترجمتهما كتاب، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: في أكثر صفحاته، وفريد الزاهي مترجم كتاب: جوليا كريستفا: علم النص:23، 25-26، 30، 35، 51-52، ومنذر العياشي في ترجمته كتاب بيير جيرو:الاسلوب والاسلوبية:ص53، 55، 92، وفي كتابه: مقالات في الاسلوبية: 15، 47-48، 79-82، 88، 98، 142، 213..ونقاد أخرون.

(2) وقد انفرد حسن ناظم في ترجمة(deviation) ب(الإنزياح) في حين جعل (الانحراف) ترجمة ل(departure)، ينظر: مفاهيم الشعرية:117-118. في حين أن كل من مجدي وهبة وكامل المهندس يترجمان مصطلح(deviation) الى(الشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990: 209. وهذا محمد علي الخولي يترجم المصطلح السابق الى (الشذوذ)، ينظر: معجم علم اللغة النظري: 72. ووضع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين للمصطلح(deviation)، وهما: (الانحراف والشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روحي البعلبكي:146. وأما فهد عكام فجعل (الانحراف والعدول) ترجمة ل(deviation)، ينظر: النقد الأدبي والعلوم الانسانية، جان لوي كابانس، تر: فهد عكام: 108، 113.

(3) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 56.

(4) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ج- ان (الانزياح) فعل مطاوع ينطوي ضمنا على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو اذن يستدعي بحثا عن سبب لهذا الانزياح، واذا كان الامر موجودا في (الانحراف) فليس موجودا في(العدول).

د- يمتاز (الانزياح) بان دلالته منحصرة تقريبا في معنى فني، في حين أن لفظي (الانحراف)[1] و(العدول) يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية، "حيث أن معظم المصطلحات الأخرى تحمل طابعا أخلاقيا وسلطويا مما تجعلها تبتعد عن طبيعة الحقل الأدبي النقدي، وتبقى صالحة فقط لممارسة السلطة الأخلاقية - الاجتماعية"[2].

وإذا صح قول ستيفن هوكنغ: "المهم ان تطلق اسما جيدا على أحد المفاهيم؛ لأن ذلك يعني ان اهتمام الناس سوف يتركز عليه"[3] فان صح هذا الكلام فان ترجمة (Encart) ب(الانزياح) هو وحده يمتاز بهذه الميزة.

3- العدول:

يعدّ عبدالسلام المسدي أول من لفت الأنظار الى إمكان استخدام هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وذلك في كتابه"الأسلوبية والأسلوب"[4]، وقد استخدمه كل من تمام حسان[5] وحمادي صمود[6] ومصطفى السعدني[7] وعبدالله صوله[8] والطيب البكوش[9]، والأزهر الزناد[10].

(1) فالانزياح لا يحمل ما يحمله(الانحراف) من بعد أخلاقي سيء فيجعل المرء غير مطمئن لسماعه.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل:63-64.

(3) العبقري والكون: هوكنغ وجون بوزلو، تر: ابراهيم فهمي، كتاب الهلال القاهرة، العدد 498' ص84. نقلا عن: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 57.

(4) ينظر: الاسلوبية الاسلوب: 162-163. ولكنه مع ذلك فضل استخدام(الانزياح) في الكتاب المذكور، ولكنه ما يلبث أن يستخدمه في كتابه(النقد والحداثة) ص11، 50،48.

(5) ينظر: الفصول، تمام حسان:135-146. والبيان من روائع القران: تمام حسان:345-1393. وينظر: اللغة والنقد الادبي: تمام حسان(بحث):118، وكذا: اللغة العربية والحداثة: تمام حسان(بحث):131، 132، 139.

(6) المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حمادي صمود،(بحث): ملتقى اللسانيات،تونس، 1979، ثم طبعه في كتابه: في النظرية الادب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، 1990:ص199، 206-207. وينظر: التفكير البلاغي عند العرب:حمادي صمود: 52، 103، 117، 264، 290، 329، 331، 350، 396، 403، 406، 617. وينظر: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، حمادي صمود: ص30، 119، 147، 148-150.

(7) ينظر: العدول: اسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني:91.

(8) ينظر: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، لمجموعة،:336، 485-386.

(9) ينظر: مفاتيح الألسنية: جورج مونان، تر: الطيب البكوش 143.

(10) ينظر: دروس في البلاغة، الأزهر الزناد: 21، 32، 41، 54، 61، 69.

أنواع الانزياح ومستوياته:

إن للانزياح مفهوما واسعا يشمل مستويات مختلفة، فهو ليس مجرد "انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية"[1]، أو خرقا لقوانين اللغة بواسطة الصور البلاغية، أي مجرد انتهاك للضوابط فحسب[2]، وهو ليس مجرد "عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي"[3]، بل إن الانزياح هو كل ذلك، وهو الخروج من الفضاء الممكن إلى فضاء المستحيل والممتنع الحدوث نحو المتخيل الممكن أو غير الممكن[4]، إن تعدد مستويات النص الأدبي يؤدي إلى إحداث إنزياحات متعددة وفي مستويات مختلفة إذ يمكن إجمالها في:

1- الانزياح التركيبي

2- الانزياح الدلالي

3- الانزياح الصوتي (الإيقاعي)

1- الانزياح التركيبي:

يتم فيه خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة[5]، يقول آراغون: "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"[6].

2- الانزياح الدلالي:

إن هذا المستوى ليس بأقل أهمية من المستويات الأخرى، إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة "مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما"[7].

---

(1) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: د.عبدالله الغذامي:23.

(2) ينظر: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجا: خالد سليكي:412.

(3) الخطيئة والتكفير: 23.

(4) ينظر: الانزياح الصوتي الشعري: د. تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع13، يونيو(حزيران) 1996: ص36.

(5) ينظر: شعرية الانزياح: 183.

(6) بنية اللغة الشعرية: 176.

(7) المصدر نفسه: 106.

3- الانزياح الصوتي:

ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر في إشاعة التجانس الصوتي، وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب النثري يتمثل عائقا يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها[1] وهذه العملية هي التي تحقق الانزياح في المستوى الصوتي.

ومن الدارسين من يقسم الانزياحات على قسمين رئيسين حيث تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح:

أولا: الانزياح الاستبدالي:

ويقصد به إعطاء دلالة مجازية للفظة، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي، فيتم التحول من المدلول الأول الى المدلول الثاني، أي من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي[2]، حيث يتم فيها خرق قوانين اللغة وفي الوقت نفسه تمثل الدور الايجابي، حيث يقوم فيه المتلقي بإعادة الملائمة والمعقولية للخطاب الشعري[3].

ثانيا: الانزياح السياقي:

إن هذا النوع من الانزياح يتكون من:

1- الانزياح على المستوى الصوتي والذي يشمل: الايقاع (الداخلي والخارجي)، والجناس، والتكرار، والتوازي..الخ.

2- الانزياح على المستوى التركيبي ويشمل:

أ- الاسناد التنافري عن طريق تحطيم العلاقة بين الدال والملول، ومن ثم خلق علاقات جديدة متلائمة بين المدلول الأول والمدلول الثاني.

---

(1) شعرية الخطاب الأدبي:4.

(2) بنية اللغة الشعرية: 105.

(3) ينظر: شعرية الانزياح: 31.

ب- احداث أي تغيير في نظام (تركيب) الجملة كالتقديم والتأخير والحذف.

ونلحظ أن مستوى الانزياح السياقي يمثل الدور السالب للشعر الذي يستلزم الدور الموجب أي الاستعارة[1] والتي تعتبر مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور...حيث تهدف الصور كلها الى استثارة العملية الاستعارية[2]، ويقوم كوهن باستبعاد ما سماه بصور الاستعمال[3] من دائرة الانزياح، وذلك لكثرة استعمالها وتكرارها فأصبحت شائعة ومألوفة لدى الناس، لأن الانزياح يشترط فيه الغرابة والمفاجئة والتي تفتقر إليه تلك الصور المبتذلة.

إن استناد كوهن الى التمييز السوسيري بين اللغة (Langue) بوصفها الإنتاج الاجتماعي وبين الكلام (parole) بوصفه الانجاز الفردي، ساعده في التمييز بين (المستوى السياقي) والذي يتعلق ب(مستوى الكلام)عن طريق خرق قوانين الكلام، وبين (المستوى الاستبدالي) والذي يتعلق ب(مستوى اللغة)، عن طريق خرق قوانين اللغة، والتي عجزت البلاغة القديمة عن التمييز بينهما، لأن البلاغة القديمة أطلقت اسم صورة الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد، لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة[4].

الانزياح والمعيار

توصلنا الى القول بأن الانزياح هو الخروج المتعمد على الأصول اللغوية، واعادة بنائها بصورة جديدة، من أجل استكشاف عوالم جديدة مليئة بالمتعة والغرابة والمفاجئة، وان هذه العملية لا بد لها من نقطة صفر[5] يخرج المبدع منها محررا من القيود الصارمة للبنية اللغة، وان هذه النقطة يمكن أن تكون معيارا نقيس به درجة الانزياح.

وان تحديد معيار للانزياح ليس بالأمر السهل، ولعل الصعوبة تكمن في أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير،...[وأنه] مفهوم فرار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي

(1) شعرية الانزياح: 31.

(2) بنية اللغة الشعرية:110-111

(3) ينظر: المصدر نفسه: 43-46.

(4) بنية اللغة الشعرية: 11-112.وينظر: مفاهيم الشعرية:119.

(5) الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، تر: نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة دمشق، 1970:86.

تصور دقيق[1] ومن ناحية أخرى أن الفن قائم على معيار نفسي، وليس كالعلوم التي تعتمد على معايير المنطقية[2]، لذلك من الطبيعي تتعدد المعايير وأن لا يخضع لمعيار واحد، وفي ذلك النطاق قد ذكر د.احمد محمد ويس مجموعة من المعايير التي يمكن إجمالها في النقاط الآتية[3]:

1- الاستعمال الشائع واللغة الجارية:

ان اللغة المعيارية تفتقر الى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم يمكن جعلها قاعدة يقاس عليها الانزياح، وقد استخدم هذا المعيار كل من شكلوفسكي وسبيتزر، بيد أن هذا المعيار لم تسلم من بعض التمحيص والانتقادات التي تتمثل في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فاذا كان النمط العادي انما يحدده الاستعمال، فان مفهوم الاستعمال نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح[4]، ومن ناحية أخرى أن اللغة في تطور مستمر عبر العصور، وان اعتماد اللغة العادية في عصر ما معيارا للانزياح قد يؤدي الى اعتبار الانزياح أمرا آنيا مرتبطا بعصر محدد، فيقلل من قيمة الانزياح، لأن الأصيل يقاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن[5].

2- النثر العلمي:

يعتقد (كوهن) بأن الشعر نقيض للنثر، لذلك فقد صح عنده جعل النثر[6] - ونثر العلماء على نحو خاص - معيارا لانزياح الشعر، كما أن الشيء بضدها تتمايز، وقصد كوهن النثر العلمي الذي على درجة أقل من الأدبية (الاغراض الجمالية)، لذلك شبه الأسلوب ب(خط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح، وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح الى أقصى درجة[7].

---

(1) النقد الادبي والعلوم الانسانية: جان لوي كابانس: 109.

(2) ينظر: الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق: خلدون شمعة: 18.

(3) هذه المعايير ذكرها د.محمد ويس في كتابه الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 146.

(4) الأسلوبية والاسلوب: المسدي: 104.

(5) ينظر: نحو معيار للانزياح: أحمد محمد ويس،(بحث): 3، مع قليل من التغيير.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 49، 92، 187.

(7) ينظر: المصدر نفسه: 24-24.

ثم بين كوهن أن طبيعة الاختلاف بين النثر والشعر لغوية، أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الايدولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى[1].

ونرى بأن هذا المعيار لا تخلو من مبالغة، لأن الشعر لا بد أن يتوفر فيه عناصر خلفية لكي تقترب من النثر، وذلك لتفادي الاغلاق التام وبها تتضح الانزياح، فضلا عن كون بعض النصوص النثرية أكثر فنية من الشعر نفسه، لذلك يعد النثر معيارا خارجيا لا تخلو من النقص.

3- السياق:

وهو يمتاز عن سابقيه بأنه معيار داخلي، حيث أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق، وأن السياق أربعة أنواع:

- السياق اللغوي
- السياق العاطفي
- سياق الموقف
- السياق الثقافي

وسعى ريفارتير لجعل (السياق اللغوي) – وهو أجدرها أن يكون معيارا – المعيار الأمثل للانزياح، وكان ذلك في مقال له بعنوان (معايير لتحليل الاسلوب)[2]، لأن السياق الموقف الخارجي لا يكون واضحا ضمن النص، اذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريبا، في حين يضل السياق اللغوي حاضرا في النص أبدا، لأنه هو النص، ومن ثم أن لكل نص فرديته وسياقه الخاص به.

4- القارئ العمدة:

وهو عند ريفاتير القارىء المقبول بالبداهة الذي يتلقي تأثير النص[3]، ويكمن هذا المعيار في اعتماد الباحث الاسلوبي على نفر من القراء ممن لهم الدرية في قراءة هذا الجنس الأدبي، وبعدها

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 191.

(2) ينظر: اللغة والابداع: 91.

(3) علم اللغة والدراسات الادبية: برند شبلنر: 92.

يقوم الباحث يأخذ أحكامهم التي لا تكون على درجة واحدة كمؤشرات ينطلق منه وبها الى دراسة موضوعية، وتكمن المشكلة في صعوبة تحويل تلك المؤشرات الى أحكام موضوعية، وخاصة أنها صدرت من أذواق متباينة فتؤدي الى احكام متباينة، ويرى ريفاتير سهولة حل هذه المشكلة عن طريق التخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد اشارة الى وجود شيء لافت للنضر، فيرفع له الشعار المعروف"لا دخان من دون نار"[1].

ويشير ريفاتير[2] الى نوعين من الخطأ[3]:

أ- خطأ الاضافة: وذلك باعتبار "عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تتكن لها، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستخدمه القاريء واثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية"

ب- خطأ الحذف: وهو عكس الأول، اذ انه يتعلق بعناصر اسلوبية مستحدثة ذات مزية في النص الادبي ولكنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية المتتالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لامزية لها في حالة تالية في تطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على اثارة انتباه القاريء ومن ثم تأثيرها فيه.

5- الذوق:

وهو قدرة للانسان تحفزه على التفاعل، مع القيم الجمالية في الاشياء أو في الاعمال الفنية، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الادبي، وعرفه الكلاسكيون، لكنهم حّدوا منه عندما ربطوه بالقواعد، في حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه[4]، والذوقحظي عند معظم النقاد فيما بعدبالاحترام فهو عندهم "معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معا، وهدف، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة الحكم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب

---

(1) علم الاسلوب: صلاح فضل:161.

(2) تجدر الاشارة هنا الى أن معيار الاعتماد على القاريء العمدة، في دراسة الادب يعود في الاصل الى تجارب سابقة لكل من(ريتشاردز: في كتابه: النقد العلمي) وكذا تناوله من قبل كل من: نورمان هولان وولكتنجن) ينظر دائرة الابداع: شكري محمد عياد: 44، 156، 160.

(3) ينظر: علم الأسلوب: 161.

(4) ينظر: دائرة الابداع: 29.

يتجه الى الجمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الاعمال الادبية أو أن يربّي ذوقه[1].

فالذوق معيار بين الفن والعلم، وينبغي ان لا يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي، بل هو نقيضه[2]، ويشترط فيه الدربة والخبرة، فلا تكفي الفطرة، وأكد جان كوهن على التميز بين تذوق النص وبين معرفته فقال: أن تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه[3]، اذن فهو يتحدث عن ذوق فطري غير مصقول بالثقافة.

6- نظرية الإعلام:

نظرية ظهرت في الخمسينيات القرن العشرين، وترى أن نسبة الاعلام تقل بمقدار ما تزيد نسبة التوقع، فان كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فان قيمتها تقترب من درجة الصفر، فتدخل في دائرة الحشو، والعكس صحيح أيضا، فأنت تزيد في اخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع[4].

اذن هناك علاقة عكسية بين نسبة التوقع وبين نسبة المفاجأة، فاذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة فالانتباه[5]، ومن ثم الانزياح، لأن الانزياح نتيجة للمفاجأة، لذلك قال ريفاتير بأن الاسلوب خيبة المفاجأة.

ونلاحظ ان الحشو نقيض للانحراف لأنه لا يؤدي الى لفت النظر، ويمكن أن نقارن بين (الاعلام والحشو) وبين (الأمامية والخلفية) لموكاروفسكي، حيث أن كلام هذا الأخير أنسب مع القول الشعري لأن القول الشعري يتضمن الشعري المنحرف (الأمامية) الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف(الخلفية)، ولكن وجوده ضروري لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف.

(1) دائرة الابداع: 32.
(2) المصدر نفسه:38.
(3) بنية اللغة الشعرية: 25.
(4) مفاتيح الالسنية: جورج مونان: 135-136.
(5) اللغة والابداع: 80-81.

7- العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية:

وهو المعيار الذي لفت ياكبسون الانظار اليه، فالعلاقات الرأسية: معيار خارجي تستدعي كلمات ليست حاضرة داخل النص، وانما هي في حالة غياب (in absentis)[1]، أي عن طريق تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارج النص، كالعلاقة بين (عالم وعلامة ومتعلم وعلم وتعليم..) وكذلك بين (عالم وعارف وحبر وفقيه وجهبذ...) وكذا بينها وبين مضاداتها ك(جاهل وأمي وصانع وحرفي..الخ)[2].

وتجدر الاشارة بأن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفردا الا مع النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد، فهي تخضع لقانون التجاور، وتمتاز العلاقات الافقية، بأنها علاقات حضورية كامنة في النص، وقد صاغ جاكبسون نظريته في الاسلوب على أنه اسقاط للمحور الراسي على المحور الافقي[3]، ولكن المبدع في هذا الاسقاط يحدث انزياحا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولد الاستعارة، ولكن هذا الانزياح لا يظهر الا من خلال العلاقات الأفقية، وان وافق ان كان في هذه العلاقات الافقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلا، فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيز نفعي محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال[4].

8- البنية السطحية والبنية العميقة:

إقترح ثورن[5] هذا المعيار في تعيين الانزياحات، وأن هاتين البنيتين هما من مقولات تشومسكي اللغوية، حيث يرى أن:" معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة، وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين الجملتين:

(1) ينظر: فصول في علم اللغة العام: تر:احمد نعيم الكراعين: 214.

(2) ينظر: اللغة والابداع: 42.

(3) ينظر: الاسلوبية والاسلوب: عبدالسلام المسدي: 140.

(4) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 146-147.

(5) وهو من أتباع تشومسكي.

عقاب الله تطهير.

و

عقاب المذنب تأديب.

فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما (كل واحد منهما تحتوي على المبتدأ ومضاف اليه وخبر) ولكن البنية العميقة توضح أن(لفظة الجلالة) في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و(المذنب) في الثانية هو من وقع عليه العقاب. وكذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى، كما لو قلنا: "نقد العقاد".

أما علاقة الانزياح بالبنيتين، فقد رأى كمال أبوديب أن الشعرية وهي مرادف للانزياح عند كوهن تتجلى في مدى التباعد والتغيير بين البنيتين، فكلما ازداد التباعد ازدادت شعرية النص، في حين تخف الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما[1].

9- الإحصاء:

ذهب مجموعة من النقاد أن الاحصاء يمكن أن يكون مقياسا لتعيين الانزياحات، فهذا بيير جيرو يقول: أن "الألفاظ ذات التوتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [بالقياس] الى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب"[2]، وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه "انزياح يعرف كميا بالقياس الى المعيار"[3]، في حين يقول كوهن: "لن نطلب من الاحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تامل بعض الأمثلة المتميزة"[4]، اذن فهو لايرى في الاحصاء معيارا للتعيين بل يمكن ان يكون عاملا مساعدا في بيان درجة الانزياح.

وأن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءا على ذلك، أكثر قبولا، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الاكثر استعمالا[5].

---

(1) ينظر: في الشعرية: 57.

(2) مفاتيح الألسنية: 148

(3) بنية اللغة الشعرية: 16-17.

(4) المصدر نفسه:18.

(5) اللغة والابداع: 86.

لذلك يمكن من خلال الاحصاء تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما، ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا من نمط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها بهذه الصورة هو الذي يجعلها ان تكون انحرافا[1].

وتجدر الاشارة الى أنه يمكن استخدام هذا المقياس لتعيين الانزياحات الصوتية[2] في شعر المعلقات، حيث أن الشاعر يقوم باحداث صوت معين أو مقطع أو كلمة أو عبارة، وهو لايقوم بذلك الا وراء دافع نفسي نابع من أحاسيس ومشاعر يمكن أن نحدد درجته عن طريق استخدام معيار الاحصاء الكمي لاحصاء تلك الانزياحات، ومن ثم معرفة الايحاء الكامن وراء ذلك الأسلوب الانزياحي.

وظائف الإنزياح

إن القول بالوظيفة لا يدخل في باب النفعية[3]، وإنما الوظيفة ضمن العالم الخاص للشعر والذي هو عالم قائم بذاته، بعيدا عن أية غايات، وقد تعدّدت وظائف الإنزياح منها:

1- المفاجأة:

ترى المدارس النقدية الحديثة أن 'المفاجأة' هي الوظيفة الأساسية للانزياح، وذلك من باب الاهتمام بالمتلقي، لأن المتلقي، يشارك المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النص، ولاشك أن للمفاجأة الدور الكبير في لفت انتباه المتلقي للنص، وقد أكد النقاد على أهميتها منذ القدم، فهذا أرسطو

---

(1) نحو معيار للانزياح: 8.

(2) يستخدم هذا المعيار في تعيين الانزياح وذلك عندما يكون مصدر الانزياح هو التكرار، وذلك لمعرفة درجته وليس الانزياح نفسه، لأن معرفة الانزياح عملية مقدمة على احصاء الانزياح، فان الباحث لا يحصي الانزياح الا بعد أن تعرف عليه وميزه.

(3) يقول جوتيه: 'لست ادري من القائل، ولا اعلم أين قيل: إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق؟ وأيا ما كان فلا شك في أنه رجل شديد الغباء'(علم الجمال، دينيس هويسمان، تر:أميرة حلمي مطر119). وان كان هنالك غاية وراء الأدب فلن تكون سوى' إرادته بالمتعة' كما يقول بارت(لذة النص، رولان بارت، تر:منذر العياشي:39)، إذن إن مبدأ الفن للفن هو الشائع بين النقاد وهذا مذهب الشكلانيين أيضا، يقول تودوروف:'أن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قتامتها، أي اتجاهها لجعلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط'(نظرية اللغة الأدبية: خوسيه:185)
فتبين مما سبق أنه لا توجد أية غاية وراء الفن،سوى الفن نفسه،لأن للفن عالم مستقل بذاته،ويختلف عما موجود في العالم الحقيقي من'معتقدات وغايات وظروف خاصة'(مبادئ النقد الأدبي:ريتشاردز: 125).

يقول: ألدهشة هي أول باعث على الفلسفة[1]، وقد أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة دور عنصر المفاجأة في اغناء النص الأدبي ومن ثم إثارة الجمال لدى المتلقي، لذلك وجدوا في الانزياح مصدرا مؤهلا لإحداث وتحقيق المفاجأة، وذلك عن طريق الجمع بين الأشياء المتنافرة وخلق علاقات جديدة تبحث المفاجأة ولفت الانتباه، لذلك عرف ياكبسون الأسلوب بالانتظار الخائب (defeated expectantly) بأن المفاجأة تستنتج من خلال تولد اللامنتظر من المنتظر[2]، ومن ثم ظهرت نظرية (مقياس التشبع) لريفاتير، والتي تعني أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع درجة توترها، فكلما تكررت الخاصية نفسها في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية[3]، لأن المتلقي أو النص قد وصل إلى درجة من التشبع لتلك الخاصية فلا تكون خاصية أسلوبية باعثة على المفاجئة[4].

وفي عصرنا الحديث نظر إلى الانزياح نظرة متقدمة، تخدم التصور النقدي القائمعلى أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، وبقدر ما تنزاحاللغة عن الشائع والمعروف تحقق قدرًا من الشعرية في رأي كوهين[5]، كما أن "رصدظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعدعن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلاليةوإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادرًا على جعل لغتهلغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة إلى القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة[6].

فان كانت وظيفة الانزياح هي المفاجأة، وان المفاجأة سوف تؤدي الى لفت انتباه المتلقي وجذبه نحو النص وبالتالي الوصول الى إثارة الجمال في المتلقي، لذلك نرى بأن ريافرتير يعرف

---

(1) مبادئ الفلسفة، ا.س. رابوبرت:3. وشرح هذا النص جان جويو فقال: إن العلم يبدأ بالدهشة وينتهي بالدهشة ومن الدهشة انما ينشأ العلم والفلسفة جميعا(مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 125)، ويضيف برجسون ان الكون اذا كان خاليا من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمن باطلاً(التطور المبدع: 40).

(2) ينظر: مفاتيح الألسنية: جورج مون:135.

(3) ينظر: نظرية الأدب: ويليك ووارين: 319.

(4) نصادف جذورا لهذه النظرية في التراث النقدي، فهذا عبدالقاهر الجرجاني، أكد على المجازات المبتذلة والمتكررة لا تدخل في دائرة الشعر بسبب الشيوع وكثرة الاستعمال على مدار الزمن فلا تكون مؤثرة بعد ذلك وتدخل في نطاق اللغة العادية.(ينظر: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي يموت:111).

(5) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(6) الإنحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابعة: 146.

الأسلوب: بأنه إبراز بعض عناصر سلسة الكلام وحمل القارئ على الانتباه اليها بحيث اذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز[1].

2- تجديد القواعد اللغوية:

إن الانزياح يؤدي إلى تغيير القواعد وتجديدها ومن ثم إحكامها مجددا، فتكشف من خلالها علاقات لغوية جديدة تصطدم ما تعّود عليه الذوق والروتين، وما الانزياح إلا نتيجة لاحتياج الناس في التعبير وذلك حين تتزاحم المعاني في أذهانهم والتجارب في حياتهم، ولا يسعهم ما ادخروه من ألفاظ، وما تعلموه من كلمات[2]، لأن المبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته، غير آبة بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، ويعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن، لأنه يطمع إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا[3].

المفهوم الإجرائي للبحث:

تبيّن ممّا سبق بأن الانزياح اختراق لقوانين اللغة المألوفة والحراف عنها بشتى الوسائل، من أجل خلق صور جديدة غير مألوفة، مع إضفاء طابع الغرابة على العمل الأدبي ومفاجأة المتلقي والتأثير فيه، وذلك من خلال تلك اللغة المنحرفة والمنزاحة عن التوقع، فتشحن المتلقي بطاقة انفعالية، وفي الوقت ذاته فإنه يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على استخدام اللغةوتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أوشائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدودوالأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة[4]، إذن من خلال ظاهرة الانزياح تتحقق الثراء الإبداعي والشاعرية الحقة، وروعة التلقي والتقبل.

ونفهم من هذا أن الانزياح بوصفه أسلوبًا جاء ليخدم فكرة الفرادة في النص الشعري، بحيث يغدو خطابًا مختلفًا عما اعتاده الناس من خطابات متعددة،وما دام الخطاب الذي يعمد إلى

(1) نظرية الأدب: ويليك ووارين: 83.

(2) ينظر: دلالة الألفاظ: 130

(3) الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابعة،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،م10،ع4، 1995م: 15.

(4) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعًا من الفرادةوالتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصدًا، أي إنه يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة.... وهو ثانيًا، وفوق كل شيء يستعمل للغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام. بالألوان والموسيقي بالموسيقى"[1].

وقد آثرنا في البحث اختيار ورصد الإنزياحات التي لها قيمة فنية وتشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء المعلقات[2]، فتعزز شعرية النص وتسمو به جماليا فوق ما هو عادي ومألوف، مع الملاحظة بأنه ليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما انه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح.

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة بسام بركة:16.

(2) المعلقات:كان فيما أُثر من أشعار العرب، ونقل إلينا من تراثهم الأدبي الحافل بضع قصائد من مطوّلاتالشعر العربيبلغ عددها السبع أو العشر على قول التبريزي برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتّى عدّت افضل ما بلغنا عن الجاهليّين من آثار ادبية، وكانت من أدقّه معنى، وأبعده خيالاً، وأبرعه وزناً، واصدقه تصويراً للحياة، التي كان يعيشها العرب في عصرهم قبل الإسلام،ورفعت كتابها إلى مرتبة أشهر الشعراء في الجزيرة العربية الجاهلية، ولهذا كلّه ولغيره عدّها النقّاد والرواة قديماً قمّة الشعرالعربي وقد سمّيت بالمطوّلات، وأمّا تسميتها المشهورة فهي المعلّقات، ويعتقد أن أولها، معلقة امرئ القيس، كتبت قرابة العام (545) الميلادي،وآخرها معلقة زهير قرابة العام (605)الميلادي أي قبل ظهور الدعوة الإسلامية بعشرين سنة،وفي سبب تسميتها بالمعلّقات أقوال منها: لأنهم استحسنوها وكتبوها بماء الذهب وعلّقوها على الكعبة، وهذا ما ذهب إليه ابن عبد ربّه في العقد الفريد، وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم.

الفصل الأول

الإنزياح في المستوى التركيبي

المبحث الأول

الانزياح في أساليب تركيب الكلام

الإنزياح في المستوى التركيبي:

تخضع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوقأوالمكتوبلسلطة الطبيعة الخطية للغة، التي تسير وفقها القوانين وتعتمد الإجراء التأليفيين العناصر المتتالية، وإن "هذا التعاقب أوالتوالي التلفظي يطلق عليه: محور التركيب، إذ الخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا"[1]، فعندما يقوم المبدع بخرق القوانين المعيارية للتراكيب النحوية يُحقّق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالمعايير اللغوية الصارمة، "لأن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي: على حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو جمالية...فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن [فيكون المتلقي]في انتظار دائم لتشكيل جديد"[2]، فيتحقق الإنزياح في التركيب من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة، وبقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمألوف تحقق قدرا من الشعرية في رأي كوهن[3]، ويكون حضور الإنزياح في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال المفاجأة والغرابة[4].

وبذلك يعكس الإنزياح قدرة المبدع علىاستخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة[5]. وإن الشاعر يختار من الألفاظ ما تجيش به

---

(1) الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، البار عبد القادر، مجلة الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح- ورقلة - الجزائر - العدد التاسع- ماي:2010م.

(2) الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 120.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(4) ينظر: الانزياح مصطلحا نقديا، موسى ربابعة: 146

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

نفسه من الأحاسيس والمشاعر، وموهبة الفنّان تبدو في قدرته على تخيّر الألفاظ وانتقائها وتركيبها لينقل تجربته في أحسن صورة، وهذا يتطلّب منه إلماماً باللغة وقواعدها وخواصّ استخدامها وتعدّد طرائقها وأساليبها[1]، وعلى أساس هذا الاختيار يتوقّف جزء كبير من إبداع الشاعر وتفوّقه لأنّ طريق الدلالة في الشعر إنّما تبدأ من الكلمات[2].

ومن خلال رصد الإنزياحات الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في شعر المعلقات، كشف البحث عن مجموعة من الإنزياحات التي خالفت الرتب المحفوظة من قواعد اللغة، إذ طبعت أسلوب شعرائها، حتى ميزتهم من غيرهم من الشعراء وهي تتمثل في:

الإنزياح في أساليب تركيب الكلام:

إن العدول التركيبي، يعدّ خروجاً عن النظام النحوي المألوف وخرقا لأصوله، لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب، لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدة– منزاحة– لتشكّل عالماً لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلّى أمامك كياناً مفرداً يدهشك بتجلّيه وبما توحي به عناصره في النص،

ويتكون من:

أولا: التقديم والتأخير.

ثانيا: الحذف.

ثالثا: الفصل والوصل.

رابعا: الفصل بين المتلازمين.

---

(1) ينظر:عضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ، عبد الفتّاح صالح نافع:62.

(2) ينظر: التطوّر الدلاليّ بين لغة الشعر الجاهليّ ولغة القرآن الكريم – دراسة دلاليّة مقارنة، عودة خليل أبو عودة: 69.

أولا: التقديم والتأخير

إن عنصر التقديم والتأخير يمثل عاملا مهمًا في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولاتالإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئالحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالاتالكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين[1].

وإن الإنزياح التركيبي لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا فيه[2] وهي ظاهرة أسلوبية تلد تراكيب جديدة ومغايرة للتركيب الأول، محققا بذلك مستوى دلاليا جديدا، لأن أهمية المعنى تكمن في أهمية موقع الكلمة في التركيب، إذ إن تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي[3].

وهنا نصادف مشكلة اللفظ والمعنى التي كانت على الدوام محور خلاف واختلافات[4]، وخلاصة هذه المسألة، ان اللفظ في ذاته لا يوصف بالحسن ولا بالقبح، وإنّما يعرض له ذلك

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 15.

(2) ينظر: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل نقل، سامح الرواشدة: 53-54.

(3) ينظر: البحث الدلالي في كتاب سبويه، دلخوش جار الله حسين: 298.

(4) فقد تناول النقاد والبلاغيون أثر اللفظة وقيمتها وأولوها عناية خاصة في الخطاب الشعري، فالشاعر عندهم شاعر بكلماته لابمعانيه، لذلك نرى أن الجاحظ(ت 255هـ) يقدم الألفاظ على المعاني في قوله: والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، [والمدنيّ]، [...] فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير (الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:3/ 131-132)؛ ولاشك أن الصناعة والنسج لا تتم إلّا بالألفاظ. لأنّ المعاني قائمة في صدور الناس، وهي مستورة خفيّة، ومحجوبة مكنونة، وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها (ينظر: البيان والتبيين:1/ 75).

وأشار ابن طباطبا (ت 322هـ) الى قيمة الألفاظ وأثرها في تحسين المعنى وإظهاره بأروع صورة، فقال: إنّ الألفاظ كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض (عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ: 8)، وهو في رأيه هذا يبدو متابعاً للجاحظ. وفي موضع آخر يصف الشاعر بأنّه كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف (عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ:5)، ولايكون النسج إلّا بالألفاظ فكأنّ العرب إنّما تحلّي الفاظها وتدبجها وتشيها، وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها، وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها (الخصائص:1/ 220). فإذا كانت الألفاظ سبباً وسلّماً إلى تحصيل المطلوب عرف بذلك أنّ الألفاظ خدم للمعاني (ينظر: الخصائص: 1/ 220). والشريف الرضيّ يؤيّد هذا بقوله إنّ الألفاظ خدم للمعاني لأنّها تعمل على تحسين معارضها وتنميق مطالعها (تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضيّ، تح: محمّد عبد الغني حسن:244، وقد يكون الرضيّ متأثراً في هذا بابن جني=

بانسجامه مع ما حوله من الألفاظ، ووقوعه في تضاعيف النظم والتركيب[1]، لـذلك إن الإبـداع في النص إنّما يتجلّى في حسن التأليف والصياغة[2].

وبذلك ان التقديم والتأخير انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلـم، ليكسب الـشاعر القدرة على التعبير الدقيق المعبر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز[3] حيث تقوم علـى أسـاس انتهاك نظام الرتبة في اللغة أو كما يقول كوهن على أساس الانزياح عن القاعدة الـتي تمس ترتيـب

=(ت392هـ). فهو أستاذه وهذا رأي عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471هـ) أيـضاً. (ينظـر: دلائـل الإعجـاز: 96)، وقـد أشار ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) إلى أنّ أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى لأنّ اللفظ "أغلى مـن المعنـى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعزّ مطلباً (ينظر: الخصائص:1/ 220).

إنّ النصّ الأدبيّ إنّما يتجلّى في الكلمات التي من خلالها ينقل المعنى إلى المتلقّي. يقول الشاعر(ملارمي): "إنّنا لا نصنع الأبيات الشعريّة بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات" (بنية اللغة الشعريّة:41)، ويقول ابن خلدون (ت 808هـ) في مقدمته: "أعلم أنّ صناعة الكلام نظماً ونثراً إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنّما يحاولها في الألفاظ[...] وأمّا المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كلّ واحد وفي طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة" (مقدّمة ابن خلدون، العلّامة ابن خلدون: 577.)

إن هذا الاهتمام بالألفاظ لا يعني إهمال المعنى، فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه، لأن اللفظ الحسن يظهر المعنى بأجمل صورة، ولا يبغي الفصل بينهما فاحدهما، وإنّ هذا التشديد على قيمة الألفاظ لا يعني إهمال المعنى لأنّ العمل الأدبيّ لا يقوم إلّا بهما معاً؛ بالمبنى والمعنى أو بالدالّ والمدلول بحسب تعبير سوسير (ينظر: بنية اللغة الشعريّة: 27). فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه لأنّ اللفظ الحسن يظهر المعنى بأروع صورة، وليس هناك فصل بين اللفظ والمعنى، وقد نبه الى ذلك عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم بقوله: "وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكّنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية، ومستكرهة، إلّا وغرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم" (دلائل الإعجاز: 88، وينظر: البيان والتبيين: 1/ 66– 67). والمقصود بالملاءمة هنا النظم، وهو تعليق الألفاظ بعضها ببعض، ويكون هذا التعليق على وفق مقتضيات قواعد النحو،وقد أشار عبد القاهر الى معنى النظم في قوله: "واعلم أن ليس النظم، إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها" (دلائل الإعجاز: 117).

(1) ينظر: تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب – من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ: 137.

(2) ينظر:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 121، والأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، مجيد عبد الحميد ناجي: 71.

(3) ينظر: في المصطلح النقدي: 167.

الكلمات[1] بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه.وهذه الظاهرة تمنح المبدع الحرية كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه، ويتأتى له ذلك من خلال اعتماده بالرتب غير المحفوظة للكلام التي تفسح المجال أمامه للتصرف في بعض مواقع الكلمات تقديما أو تأخيرا.ويعد التقديم والتأخير من أبرز الإمكانات اللغوية اتكأ عليها محمد مطر في صياغة عبارته الشعرية محاولا الإفادة من طاقتها التأثيرية والإيحائية في هذا المجال، فكثيرا ما نجده يقدم الخبر على المبتدأ والفاعل على الفعل والظرف وشبه الجملة على عامليهما وخبر كان أو إن على اسمها. وفي هذا الجزء من البحث سنقوم باقتطاف بعض النماذج للتمثيل على ذلك.

وتتميز اللغة العربية بأن الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاءون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجارات لظروف القول وملابسته، ويحدث هذا الأمر ولاسيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جملته الى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي منها التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير[2]، وان هذا الباب قد طرقت من قبل اللغويون والبلاغيون والنقاد القدامى حيث أول ما ظهرت عند سيبويه الذي حاول تلمس السر من وراء هذا الفن فقال: "كأنهم انما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وان كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم"[3] وقد سماه ابن جني ب"الشجاعة العربية"[4] لكنه لنه لم يلتفت الى شيء من جمالياته، لأنه درسه في طابع نحوي صرف. وقد تناوله عبد القاهر الجرجاني حيث قال: "ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب ان راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان الى مكان"[5]، في حين نرى بعض النقاد القداما يرفضون فن التقديم والتأخير فهذا ابن طباطبا الذي يرى فيه غثاثة يجب الاحتراز من مثلها[6].

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 10.

(2) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: 168-170.

(3) الكتاب: 1/ 34.

(4) الخصائص: 2/ 382

(5) دلائل الاعجاز: عبدالقاهر الجرجاني:83.

(6) ينظر: عيار الشعر: 67.

ويرى النحويون أن التقديم والتأخير من باب الاتساع والخروج من أصل الكلام لدواع عدة؛ كالأهمية والاهتمام، والتعظيم والتهويل، أو لمراعاة المعنى، فيكون التقديم ضربا من التوسع في الكلام[1]، أما من حيث النقد الغربي فقد أثار هذا المفهوم (كوهن) وسماه ب(الانزياح النحوي)[2]، أو (القلب)، ودرس هذا النوع من خلال (النعت) وميز بين اربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسية:

أ- الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف: (صفات العلاقة واللون...الخ) اذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.

ب- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف، وهي قليلة، مثل: جميل، كبير، طويل...الخ.. يقال un bean tableau ولا يقال: un tableau bean.

ت- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بنفس القيمة، مثل: un accident terrble, un terrible accident

ث- الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين:n enfant, un sale gosse[3].

إن الفرنسية تستعمل الصفة بعد الموصوف، وهذا الاستخدام نجده في النثر العلمي، فقام بإحداث مقارنة إحصائية بين نصوص من النثر العلمي لثلاث علماء، وبين نصوص شعرية لثلاث شعراء، فلاحظ ان النعوت التي تأتي قبل موصوفها في النثر العلمي لا تتجاوز (2٪) في حين تفاوتت نسبة النعوت المقلوبة بين مجموعات الشعراء الثلاث، فهي عند الكلاسكيين تصل إلى (54٪) وعند الرومانسيين (33٪)، وعند المحدثين (34٪) وهي في مجموعها تشير الى امتياز للشعر من النثر[4]، ويرى كوهن انه ليس كل نعت مقلوب انزياحا، فعنده نوعين من النعوت: نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية، ونعوت غير تقويمية وهي كلمات لا تقلب في النثر أبدا خلا الشعر، ولاحظ أن نسبة النعوت الغير تقويمية في النثر العلمي هي (0٪) وأنها في الشعر الكلاسيكيين الثلاثة (11٪)، وفي شعر الرومانسيين (52٪) وفي شعر المحدثين (49٪)[5]، ويرى

(1) ينظر: الجملة العربية-تأليفها وأقسامها: 36-49.

(2) بنية اللغة الشعرية: 179.

(3) المصدر نفسه: 180.

(4) ينظر: المصدر نفسه:181-182.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 183-185.

كوهن ان القلب انزياح غير مثير اذا ما قورن بغيره من الصور، ومرد ذلك ان الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات[1]، ومثل كوهن بشطر من الشعر الفرنسي وهو:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين

والصياغة الأخرى التي فيها التقديم والتأخير:

السين يتدفق تحت جسر ميرابو

إن الصياغتين لاتملكان الدلالة نفسها،لأن الترتيب الأول أكثر شاعرية من الترتيب الثاني وهذا عائد الى مجرد مخالفته للاستعمال الشائع والمألوف، وهذا تحليل صحيح لكنه غير كاف، لأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشعرية، فلا بد من ورائها قيم فنية وجمالية، لأنه لابد لكل مخالفة غاية فنية تكمن في نفس المبدع[2].

ومن خلال رصد تلك الظاهرة في نصوص المعلقات، توصل البحث إلى تحديد الأنواع الآتية من التقديم والتأخير:

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث:

مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمْـ ... ـشي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّنَاءُ[3]

* * * *

أَوْسَكَتُّمْ عَنَّا فَكُنَّا كَمَنْ أَغْـ ... ـمَضَ عَيْناً في جَفْنِهَا الأَقْذَاءُ[4]

* * * *

فَاتْرُكوا الطَّيْخَ والتعاشِي وَإِمَّا ... تَتَعَاشَوْا فَفِي التَّعاشِي الدَّاءُ[5]

نلحظ في هذه الأبيات الثلاثة ظاهرة تقديم الخبر الذي هو (لديه/ في جفنها/ في التعاشي) على المبتدأ الذي هو(الثناء/ الاقذاء/ الداء)، إذ إنّ الأصل في الجمل في الأبيات الثلاثة هو:

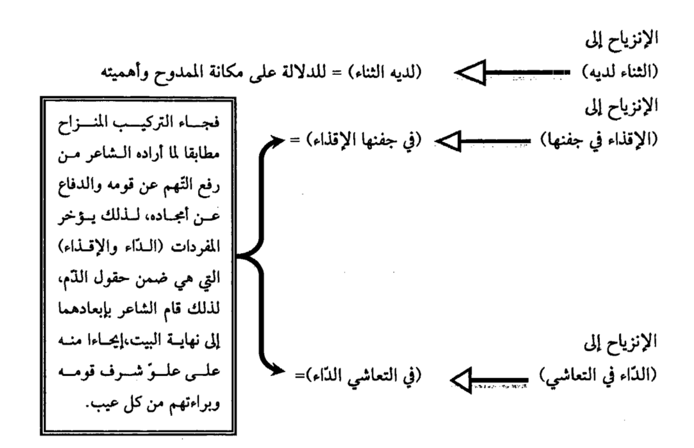
(1) ينظر: الجملة العربية-تاليفها واقسامها: 187،185.

(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 125.

(3) شرح المعلقات السبع: 150.

(4) المصدر نفسه: 151.

(5) المصدر نفسه: 155.



فالشاعر عندما يعدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخدم شعرية النص، ويقزم دلالته إلى بعد واحد، فيلجأ إلى تقديم شبه الجملة على المبتدأ، وهو إذ يقوم بهذا التقديم يريد من المتلقي أن يشاركه في رسالته التي هي الدفاع عن قومه ورفع التّهم عنها.

ومن جهة أخرى إن تفضيل تقديم الخبر جاء منسجما مع ما تحتاج إليه قافية المعلقة، لأن القافية يجب أن تكون اسما مفردا ومرفوعا، لذلك يحمل المبتدأ تلك المواصفات، فأخره الشاعر إلى نهاية البيت[1].

2- تقديم الفاعل على الفعل:

فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

(1) ونلاحظ تكرار ظاهرة تقديم الخبر في معلقته فمن السياقات التي تتجلى فيها خاصية أسلوب التقديم: ص:148رقم البيت(1، 4)، 149: (1، 2، 3، 6)، 150: (6)، 151: (3، 4)، 152: (3، 6)، 153: (6، 7)، 154:(5، 6)، 155: (1، 7)، 156: (5، 6، 7)، 157: (2، 4، 5، 6، 7).ومنه قول: زهير: (أمن أم أوفى دمنة:71). عنترة: (ذلل ركابي:143).

لـدى أسَـدٍ شـاكي السِّلاحِ مُقَـذَّفٍ   لَـهُ لِبَـدٌ أظفَـارُهُ لَـمْ تُقَلَّـمِ[1]

قام الشاعر بتقديم الفاعل (أظفاره) على فعله (تقلم)، لأن الفعل فيه الحرف الذي تحتاجه القافية، ومن جهة أخرى وكأنّ تقديم (الأظافر) أوحى بعظمة بقوة الممدوح - وهو حصين-، إذ أراد بأنّ ممدوحه تام السلاح، فلا يعتريه ضعف ولا يعيبه شوكة كما أن الأسد لايقلم براثنه[2].

3- تقديم المفعولعلى عامله:

إن الرتبة المألوفة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعدياً فلك لّعنصرٍ من عناصر الجملة العربية موقعٌ في ترتيب بناء الجملة، وكلُّ تغييرٍ في بناء الجملة وترتيبٍ في عناصرها له دورٌ في اختلاف المعنى وتعدّده، وفي هذا النمط من التقديم يتم تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل[3]، ومن سياقات تقديم المفعول به في شعر المعلقات:

أ- تقديم المفعول به على الفاعل:

ان تقديم المعمول على عامله ينتج من خلال حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المعمول (المفعول به) المقدم، يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث[4]، ومن جماليا هذا الأسلوب الإنزياحي قول لبيد:

وَجَـلا السُّيُولُ عَـنِ الطُّلُـولِ كأنَّهـا   زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتُونَهـا أقْلامُهـا[5]

** **

يَعْلُـو طَرِيقَـةَ مَتْنِهَـا مُتَـوَاتِرٌ   فِـي لَيْلَـةٍ كَفَـرَ النُّجُـومَ غَمَامُهـا[6]

---

(1) شرح المعلقات السبع:80.

(2) ومن ذلك قول الحارث: (هل نحن لابن هند رعاء:152)، (أتانا الحباء:155)، (كما تعتر عن حجرة الربيض الظباء:156).

(3) ينظر: البلاغة والأسلوبية: 252.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 248.

(5) شرح المعلقات السبع: 91.

(6) المصدر نفسه: 100. ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم: (إذا بلغ الفطام لنا صبي: 127). والحارث: (ولاينفع الخلي الخلاء/ ولاينفع الذليل النجاء/ لما أتانا الجباء/ ولايبرد الغليل الماء:148، 152، 155، 157).

نلاحظ في هذين البيتين بأن الشاعر قام بتأخير الفاعل (أقلامها، غمامها) وتقديم المفعول به (متونها، النجوم) عليه وذلك لسببين:

الأول: احتياج حركة الروي إلى اسم مرفوع، والفاعل يتلاءم مع هذا المطلب.

الثاني: اتصل ضمير(ها) بالفاعل وهذا الضمير يعود على المفعول به، فوجب تأخير الفاعل وتقديم المفعول به عليه[1].

ب- تقديم المتعلقات على المتعلق به:

وهو انزياح في مستوى التركيب يتم من خلال تقديم (المتعلقات) على ما تعلقت به من عوامل، وقد يكون سبب تقديمها بكونها مناط اهتمام الشاعر، وقريبة من نفسه، وهذا سبب عام تتفرع منه، وتتصل به أسباب نفسية أدق تعود إلى خلجات نفس الشاعر المتنوعة، بالإضافة الى متطلبات إيقاعية تعرضها عليه منهجية النظم الشعري لسلامة الوزن الشعري وعدم اختلال الإيقاع على أن ذلك السبب لا يعمل بمعزل عن دواعي الدلالة[2]،

فمن سياقات تقديم (المتعلق) على (ما تعلق به) والتي وردت في شعر المعلقات:

1- تقديم الصفة النكرة (المتعلق) على الموصوف (المتعلق به)

فمن ذلك قول طرفة:

طَحُورانِ عُوّارَ القَذَى فَتَراهُما كمِكْحَولَتَيْ مذعورَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ[3]

قام الشاعر بتقديم اللفظة(مذعورة) وهي صفة ل(أم فرقد)، والصفة تابع للموصوف ولا يتقدم عليه[4]، وإنما قام الشاعر بهذا التقديم، لسلامة القافية، لأن اللفظة (أم فرقد) تحمل الحرف المناسب للروي[5].

(1) ينظر: شرح ابن عقيل: 2/ 83.

(2) ينظر: البلاغة العربية / 249.

(3) شرح المعلقات السبع:55.

(4) ينظر: شرح الكافية: 515.

(5) ونلاحظ بوجود ضرورة ثانية في هذا البيت ألا وهي إعطاء الكلمة(مذعورة) تنوين الكسر، وكان حقه الكسرة فقط لأن مضاف اليه وأضيفت مرة أخرى إلى (أم فرقد) والوزن في هذا المكان يحتاج إلى الساكن ليكون الوزن(فعولن) فجاء التنوين لسلامة الوزن واستقامته.

2- تقديم الجار والمجرور على المتعلق به

فمن ذلك قول امرىء القيس:

أَلا رُبَّ يَـــوْمٍ لَـــكَ مِـــنْهُنَّ صَـــالِحٍ وَلا سِـــيمَّا يَـــوْمٍ بِـــدَارَةِ جُلْجُـــلِ[1]

فقوله (لك) جار ومجرور تقدم على متعلقه وهو (صالح)، وربما أن تقديم (لك) تجريد يقصد به الشاعر نفسه.

ثانيا: الحذف:

من الظواهر الأسلوبية عن طريق الإنزياح التركيبي، والتي تعكس جمالا على النص الشعري، وهو من ابرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من اجل إثراء نصه أدبيا، وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد[2]، وهذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي مؤديا الى تنشيط خيال المتلقي لأنه يشكل عنصرا حافزا لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجا له ومساهما في تشييده[3].

والحذف[4] يحقق من الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقدالحداثي بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه، إنه يتيح بذلك عنصرا مهما في

---

(1) شرح المعلقات السبع: 16.

(2) شعرية الانزياح: 207-208.

(3) قصيدةأسماعيل لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته) - دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (عمان) - مج 30، ع 3:ص472

(4) ويعدّ عبد القاهرالجرجاني، أهم من تنبه على الأبعاد الجمالية الكامنة وراء الانزياح بالحذف في الشعر العربي، فيقول فيه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، فالصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهذه جملة قد تذكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر" [دلائل الاعجاز في علم المعاني: 121]. بل إنه عدّ الحذف من عوامل الإجادة والإبداع، حيث يقول معلقاً على أبيات ذكر فيها حذفًا معينًا: "تأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحدًا واحدًا،وانظر إلى موقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف وإذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عما تجد، وألطفت النظر=

بناءالقراءة باعتبارها إبداعا إضافيا، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية، وفي ذلك إشارة جديدةإلى القيم التي تتدعم بفعل العدول، لأن الحذف إحدى محصلاته[1].

إذن إن الحذفلا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر علىشدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلا عن استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع[2]، فيعد الحذف تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النصالغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جماليًا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدةبالنص ودلالاته[3].

وقد قيد البلاغيون الحذف بشرطين هما[4]:

1- وجود القرائن التي يدل على المحذوف.

2- وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر.

وتجدر الإشارة إلى أن الحذف الذي يندرج تحت اسم الانزياح التركيبي لا يدخل ضمنه كل حذف، لأن الحذف يوجد في الكلام العادي أيضا، لذلك لا يعد هذا انزياحا إلا إذا حقق الغرابة والمفاجئة أو حمل قيمة جمالية ما[5] ومن النقاد من يصنف التقديم والتأخير تحت اسم الحذف والإضافة، لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته الى موقع ليس له[6]، وهذا الرأي فيه نظر، لأنه ليس في التقديم والتأخير حذف أو إضافة. وإنما هما تصرف في مواقع الكلام

=فيما تحس به، ثم تكلّفان ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أنا الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد" [دلائل الإعجاز: 151]، كما عد خليل عمايرة الحذف عنصراً من عناصر تحويل الجملة من نواة بسيطة إخبارية محايدة، إلى تحويلية بنية عميقة ذات دلالة خاصة [في نحو اللغة وتراكيبها، خليل العمايرة: 123].

(1) ظاهرة العدول في البلاغة العربية-مقاربة اسلوبية-:50

(2) لسانيات النص، محمد خطابي:95.

(3) من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "صقر" لأدونيس: 172.

(4) ينظر: البلاغة والاسلوبية، محمد عبدالمطلب:322.

(5) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 125.

(6) ينظر: بلاغة الخطاب: صلاح فضل: 87.

فحسب[1] وان هذا التصرف في التركيب النحوي" لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل"[2] وهو عدول عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة ارضاءا لمؤثر آخر غير منطقي وهو مؤثر وجداني[3].

ويرى شكري عياد "بأن الأرجح اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال وإلا كانت غير مقبولة إطلاقا"[4]، إذن هناك للمبدع ألوانا كثيرا من التصرف، وهناك نوعان من التركيب:

الأول: تركيب الأصوات والحروف في الكلمة: يكاد يكون اقتحامه متعذرا، لصرامة اللغة الموروثة بين الأجيال.

والثاني: تركيب مجموع الجمل في بنية النص كله، وهذا التركيب له مستويان والانزياح وارد في المستويين:

أ- مستوى تركيب الكلمات في الجملة

ب- مستوى تركيبي الجمل في النص

وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى لآخر تبعا لملابسات هذا السياق،لأن هذا التنوع "يعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبعث بدلالات جديدة ويُشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة للتأويل والتقدير"[5]، ويمكن أن يقع الحذف على عدة مواقع من السلسلة الخطية للجملة سواء كانت اسمية، أو فعلية، وقد تنوع الحذف في شعر المعلقات على الأنماط الآتية:

أ- الحذف في الجملة الاسمية أنماطه وسياقاته:

1- حذف المبتدأ، 2- حذف الخبر، 3-حذف الموصوف، 4-حذف المضاف.

ب- الحذف في الجملة الفعلية أنماطه وسياقاته:

1- حذف الفعل، 2- حذف الفاعل، 3- حذف المفعول.

ج- الحذف في الكلمة

---

(1) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية:126

(2) اللغة والابداع: شكري عياد: 86.

(3) ينظر:المصدر نفسه: 85-86.

(4) اللغة والإبداع: 83.

(5) الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود، دراسة أسلوبية:257.

أ- الحذف في الجملة الاسمية:

إن الجملة تتكون من المسند والمسند إليه، والاستغناء عن أحد هذين الركنين يعد انزياحا في مستوى التركيب، وقد جاء الحذف في الجملة الاسمية على مستوى تركيب الجملة في شعر المعلقات، فحذف الشاعر المبتدأ تارة والخبر تارة أخرى وقد يقع الحذف على الموصوف، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

1- حذف المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث بن حلزة:

إِرَمِيٌّ بِمِثْلِهِ جَالَتِ الْخَيْـ ... ـلُ وَتَأْبَى لَخِصْمِهَا الإِجْلاءُ

مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمْـ ... ـشِي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّنَاءُ[1]

** **

مَلِكٌ أَضْرَعَ الْبَرِيَّةَ لا يُو ... جَدُ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِفَاءُ[2]

في البيت الثاني حذف المبتدأ والتقدير على الأرجح هو الضمير (هو)، يعود على (الملك) ويقصد به (عمرو)، ولأن السياق الدلالي في عمومه عبارة عن ذكر أوصاف هذا الملك وما يتعلق به، حتى إلى أبيات بعد هذين البيتين، لذلك حذف ماله علاقة به، وفي البيت الثالث نلاحظ تكرار ظاهرة الحذف في قوله: (ملك أضرع)، إذ التقدير: (هو ملك)، فحذف المبتدأ.

إن تركيب الخطاب على هذا النحو - ملك مقسط/ ملك أضرع- مجردًا من الضمير "هو" يوحي بالدلالات الآتية:

أولها: أن المخاطب الذي هو (الملك) معروف لدى الناس، لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يعرفه بالضمير، وإنما اكتفى بقوله "ملك"، لأن فعله هو وحده الذي يشير إليه، أي إنّه موجودبالفعل لا بالقول. ولو كان الضمير موجودًا، لأحسسنا وكأن الأمر يأخذ شكل الادعاء. وكما قالت العرب "المعروف لا يعرف".

---

(1) شرح المعلقات السبع:150.

(2) المصدر نفسه: 152. (اضرع: قهر).

ثانيها: يعطي الخطاب بهذه الصورة للمخاطب هيبة في النفوس، ويجعل لحضورًا كبيرًا عند المتلقي و يجعله مستعدًا نفسيًا لتقبل مضمون الخطاب الآتي، الذي يسعى نحو تأكيد مبدأ الفردية في العمل، المتكئ على طموح إنساني لا حدود له إلاالفضاء.

ثالثها: لو لجأ الشاعر إلى الذكر بقوله "هو" لوضع الخطاب في إطار محدد، اكتملت فيه الجملة إسناديًا، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنه مطلق، مفتوح،لا يحده حد، فكل أرض يصلها تدخل في ملكه، وهنا يتفق الشكل "الأسلوب" مع المضمون تمامًا ليحقق البعد الشعري المطلوب، والإفادة الفكرية المرتجاة[1].

2- حذف الخبر:

ويمثل هذا النمط فيمعلقة طرفة بن العبد إذ يقول الشاعر:

لهـا فَخِـذَانِ أُكمِـلَ الـنَّحضُ فيهمـا   كأنهمـا بابـا مُنيـفٍ مُمَـرَّدِ[2]

** **

وَجُمْجُمَـةٌ مِثْـلُ الْعَـلاةِ كأنّمـا   وَعـى الْمُلْتَقـى منهـا إلى حـرْفِ مِبْـرَدِ

وَخَـد كقِرْطـاسِ الـشّآمي ومِـشْفَرٌ   كـسِبْتِ الْيَمـاني قَـدُّهُ لم يُجَـرَّدِ

وَعَيْنَـانِ كالْمَـاوِيَّتَيْنِ اسْـتَكَنّتا   بكهفَـي حجَـاجَي صَخْرَةٍ قلْـتِ مَـوْرِدِ

طَحـورانِ عُـوّارَ الْقَـذَى فَتَراهُمـا   كمِكْحَـولَتَيْ مـذعورَةٍ أمُّ فَرْقَـدِ[3]

قام الشاعر بذكر الخبر المقدم (لها) في البيت الأول، أما في الأبيات الأخرى، قام بحذف الخبر(لها) [4] بعد تقدمه على المبتدأ وذلك لدلالة السياق عليه، فالحديث في هذه المعلقة بكل تفاصيله يدور حول الناقة.

(1) ومن ذلك قول: طرفة: (عدوليّة../ صهبانية../ جنوح../ وتقدير المبتدأ المحذوف هو الناقة:48، 53، 54).

(2) شرح المعلقات السبع: 52.

(3) المصدر نفسه: 54-55

(4) فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، محمد علي طه الدرّة:210-213.

3- حذف الموصوف:

أضفى شعراء المعلقات على نصوصهم الشعرية ملمحا أسلوبيا دلّ من خلاله على براعتهم وقدرتهم على الاختصار فانك ترى إن النفس تتفادى من إظهار المحذوف وتستأنس إلى إضماره، وترى الملاحة كيف تذهب إذا أنت رمت التكلم به[1]، فمن أمثلة حذف الموصوف قول امرئ القيس:

تَصُدّ وَتُبْدي عن أسيلٍ وَتَتّقي بناظرَةٍ من وَحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[2]

قوله: (عن أسيل) أي: عن خدأسيل: فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقولك: مررت بعاقل:أي بإنسان عاقل[3].

4- حذف المضاف:

فمن ذلك قول عنترة:

وكأنّما تنأى بجانبِ دَفّها الـ وَحْشِيِّ من هَزِجِ العَشيِّ مُؤَوَّمِ[4]

فقوله: (من هزج العشي)، أيمن خوف هزج العشي فحذف المضاف، وإن عنترة كثير الفخر بشجاعته في المعارك لكي يعوض بها عن سواد بشرته وعبوديته، وأن طبعه هذا أدى إلى هيمنة

---

(1) دلائل الإعجاز: 117.

(2) شرح المعلقات السبع: 24.

(3) ومن ذلك قول: طرفة: (كأن منورا: أي أقحوانا منورا:49)، (حدائق مولى أسرة: أي حدائق واد مولى أسرة: 50)، (بذي خصل: أي بذنب ذي خصل: 50)، (بابا منيف: أي بابا قصر منيف: 52)، (في معالي: أي في خلق خلق معالي: 53)، (وخدّ كقرطاس الشآمي: نلاحظ بأن اللفظة (الشآمي) صفة للموصوف المحذوف الذي هو(الرجل)، ولو ذكر الموصوف لأفسد الوزن، لذلك قام الشاعر بحذفه: 54)، (تلاقني إلى: أي أعتزي إلى: 57). زهير: (بها العين: أي بقر العين:72). لبيد: (صهباء: أي سحابة صهباء:96)، (كدخان مشعلة: أي نار مشعلة: 97). عنترة: (بالمشوف: أي بالدينار المشوف: 137). عمرو: (عشوزنة: أي فتاة عشوزنة:120).

(4) شرح المعلقات السبع:135.

الألفاظ الدالة على الفخر كالشجاعة وملحقاته، وبالمقابل نراه يتفادى ويحذف الألفاظ التي توحي بالجبن والخوف، فجاء حذف كلمة (الخوف) لهذا الإيحاء[1].

ب- الحذف في الجملة الفعلية:

وفي هذا النوع من الحذف يقوم الشاعر بكسر القواعد النحوية المألوفة وذلك عندما يحذف الفعل أو المفعول به في التركيب النحوي، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

1- حذف الفعل:

فمن ذلك قول طرفة:

فَطَوراً بِهِ خَلفَ الزَميلِ وَتارَةً عَلى حَشَفٍ كَالشَنِّ ذاوٍ مُجَدَّدِ[2]

فال(طور)ظرف زمان متعلق بفعل محذوف والتقدير: فطورا تضرب به خلف الزميل، البيت يسبقه وصف دقيق لناقته، قاصدا بالبيت إن هذه الناقة القوية تضرب بذنبها تارة على عجزها خلف رديف راكبها، وتارة على أخلاف منقبضة لا لبن فيها[3].

2- حذف المفعول:

فمنه قول زهير بن أبي سلمى:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ[4]

---

(1) ومن ذلك قولك امرىءالقيس: (بين درع ومجول: تقديره – بين لابسة درعو لابسة مجول، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه: 28).لبيد: (تأبد غولها: أي ديار غولها:89). عمرو: (أن ندين: أي كراهية أن ندين: 117). الحارث: (وأنا الولاء: أي صاحب ولائهم: 148).

(2) شرح المعلقات السبع:51، (الزميل: الرديف، الحشف: أخلاف منقبضة لا لبن فيها، الشن: القربة الخلق الجافة، ذاو: ذابل، مجدد: ذاهب لبنه).

(3) فمن ذلك قول: امرىء القيس: (بأمراس كتان: أي ربطت:30). عمرو بن كلثوم: (برأس: تقديره نجيء أو نغير: 120). الحارث: (سيرا حتى نهاها: أي فسارت سيرا:151).

(4) شرح المعلقات السبع: 82

قوله: ومن تخطئ، أي ومن تخطئه، فحذف المفعول[1].

ج- الحذف في الكلمة:

فمن ذلك قول طرفة:

خَـذولٌ تُراعـي رَبْرَبـاً بخميلَـةٍ تَنـاوَلُ أطـرافَ البَريـرِ وتَرتَـدي[2]

فأصل تناول: تتناول، وإنما حذف التاء للتخفيف، وجاز هنا حذف الأولى أو الثانية لان لها الحركة نفسها. واصفا في البيت ظبية بعيدة عن صواحبها وفزعة ولهة على ولدها قائمة على رعايته وتتناول من أغصان الشجرة المثمرة[3].

وإذا قرأنا قصائد المعلقات فنلاحظ ورود ظاهرة الحذف بكثرة إذ تتكرر هذه الظاهرة بين الحين والآخر، لتمثل انزياحا في مستوى التركيب ومن ثمّ يلفت انتباه المتلقي ويفاجئه بالانحراف التركيبي، محققا فيه الإثارة.

ثالثا: الفصل والوصل:

الفصل هو "ترك عطف بعض الجمل على بعض، والوصل عطف بعضها على بعض"[4]، وقد أشار جان كوهن إلى هذه الفكرة، إذ قال معرفاً الوصل: "والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه... يتحقق الوصل في اللغة

---

(1) ومنه قول الحارث: (لا تخلنا على غراتك: أي لا تخلنا متخاشعين وما أشبه ذلك: 82).

(2) الخذول: التي خذلت أولادها، الربرب: القطيع من الظباء وبقر الوحش، الخميلة: الأرض اللينة السهلة ذات الشجر، البرير: الواحدة منها بريرة، وهي ثمر الأراك المدرك البالغ.

(3) ومنه قوله أيضا: (لم تشدد: أراد: لم تتشدد، فحذف إحدى التاءين استثقالا لهما في صدر الكلمةومثله تنزل الملائكة، نارا تلظى، وأنت عنه تلهى، وما أشبه ذلك:58)

(4) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 3/ 118. وتناوله عبدالقاهر بأنه "علم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى" [دلائل الإعجاز: 170]، إذ أن ترابط الجمل ببعضها البعض يعطي بعدا تركيبيا دلاليا وحتى ترك العطف فيها، لأنه لا يعني ترك انقطاع العلاقة الدلالية بين المتتاليات، فثمة رابط خفي-وهو رابط معنوي- يجمع بينها، وهي البنية العميقة التي ستكون كفيلة بإظهار صلتها مع سابقتها ضمن السياق [ينظر: شعر الأعشى ميمون بن قيس دراسة أسلوبية: 29].

العادية في صورتين، إحداهما: ظاهرة، بفضل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو)... والثانية مضمرة، وتتحقق بمجرد القران، ودون أداة... إن القران[1] يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط"[2] والوصل في النص يؤدي دور التماسك السياقي المبني على علاقات متشابكة في أجزاء النص[3]. فيعمل الوصل في كل ثنائية على إيجاد مدلول جديد يعكس التفاعل بين طرفي الدلالة اللذين كثيراً ما يحدث بينهما أخذ وعطاء وتناسب في الشكل[4]، وفضلاً عن الإشراك الشكلي، هناك الإشراك الدلالي والمعنوي "ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه"[5].

وهذا الكلام ليس حصراً على الوصل حسب بل ينسحب إلى الفصل، "فالفصل لا ينفصم عن مسلمة الإنزياح الأسلوبي عن المعيار الثابت إذ تجسد الإنزياح في إحداث خلخلة في المتواليات اللسانية التركيبية ضمن النسق الوصلي"[6] لعمق الصلة بين الوصل والفصل اعتماداً على المستوى العميق كأساس لإنتاج الظاهرتين في المستوى السطحي، إذ يتحقق الوصل في صورتين إحداهما ظاهرة بفضل أداة الربط، والثانية مضمرة وتتحقق بمجرد القران (الفصل) دون أداة[7].

ولم يَخْلُ شعر المعلقات من هذا الفن، فلو بحثنا عن مظاهر (الفصل والوصل) وتجلياتها في شعر المعلقات لوجدناها كثيرة، فتارة نرى الجمل قد وصلت ببعضها[8] وأخرى نراها مفصولة ترك الوصل بينها بناء على الصيغ المتواجدة فيها، فمن جماليات هذا الأسلوب قول طرفة:

عَلى مِثلِها أمضي إذا قال صاحِبي   ألا لَيتَني أفديكَ مِنها وَأفتَدي

---

(1) والمقصود بالقرائن هو الجامع المعنوي(الخفي) ويمكن أن نسميه بمناسبة النص، كأن يتحدث النص عن الناقة فذلك يستدعي مفردات لها علاقة بوصف الناقة..

(2) بنية اللغة الشعرية: 157 158.

(3) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان: 207.

(4) ينظر:الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رواد الشعر العراقي الحديث)، عامر عبد محسن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991:ص66.

(5) دلائل الإعجاز:172.

(6) سورة الكهف-دراسة أسلوبية-، وسن عبد الغني مال الله المختار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000م:ص81.

(7) ينظر البلاغة العربية (قراءة أخرى):307-308، وبنية اللغة الشعرية:158.

(8) سواء أكانت تعود إلى الوصل الدلالي- بالجامع المعنوي- وهو واسع يتعلق بالوحدات اللغوية الجزئية المؤلفة للبناء الكلي للقصيدة، أو الوصل السياقي التركيبي من خلال(وسائط) لغوية، كالحرف أو الفعل، أو اسم الإشارة.

وَجاشَت إِلَيهِ النَفسُ خَوفاً وَخالَهُ مُصاباً وَلَو أَمسى عَلى غَيرِ مَرصَدِ
إِذا القَومُ قالوا مَن فَتىً خِلتُ أَنَّني عُنيتُ فَلَم أَكسَل وَلَم أَتَبَلَّدِ
أَحَلتُ عَلَيها بِالقَطيعِ فَأَجذَمَت وَقَد خَبَّ آلُ الأَمعَزِ المُتَوَقِّدِ
فَذالَت كَما ذالَت وَليدَةُ مَجلِسٍ تُري رَبَّها أَذيالَ سَحلٍ مُمَدَّدِ
وَلَستُ بِحَلّالِ التِلاعِ مَخافَةً وَلَكِن مَتى يَستَرفِدِ القَومُ أَرفِدِ[1]

نلاحظ في تلك الأبيات بأن الشاعر استخدم أسلوب الوصل عن طريق العطف بين جمل ب(الواو) بالطريقة الآتية:

البيت الأول: أفديك منها[و] أفتدي

البيت الثاني: جاشت [و] خاله

البيت الثالث: لم أكسل [و] لم أتبلّد

ربط الشاعر بين جمل الأبيات من خلال العطف بال(واو)، بوصفها أداةً لضم مجموعة من الدلالات التي تصف الشاعر بها نفسه، وذلك تأكيدا لصفاته التي يفتخر بها، فعطف في البيت الأول قوله: "أفديكَ مِنها وَأَفتَدي": إذ عطف الفعل (أفتَدي)على (أفديكَ)، وعطف في البيت الثاني الفعل (جاشت) على الفعل (خاله) بحرف الواو.

إن الشاعر عطف الفعلين – في البيت الأول – لكي يوحي بفرط خوفه على صاحبه، وإن لم يكن في الطريق أي داع للخوف، أما في البيت الثالث فقد عطف بين الفعلين (لم أكسل/ لم أتبلّد) المتفقين خبرا وإنشاء معنى لا لفظا، وذلك عندما أراد أن يفخر بنفسه، واستعمل الوصل بال(فاء) في قوله (فلم أكسل ولم أتبلّد) للدلالة على التتابع والاستجابة في دعوة قومه له في كفاية المهمات ودفع الشرّ وعدم التبلّد فيهما، ولتتابع الفعل من غير تراخٍ استعمل (الفاء) عاطفا بها في البيت الذي يليه الإحالة وهي الإقبال على فعل الاجذام وهو الإسراع في السير ليكون الإقبال متبعا بالسير من غير تراخ، فهو يفتخر بشجاعته بحيث متى دعي للدفاع عن قومه فإنه يستجيب لذلك، مقبلا على ناقته فتنطلق بسرعة وإن كانت في أصعب الأمكنة واشد الأوقات، مشبها ناقته في مسيرها بتبختر الجارية في أثناء رقصها أمام سيدها، وشبه طول ذنبها بطول ذيل ثوب الجارية[2].

---

(1) شرح المعلقات السبع: 56–57. الأمعز: مكان يخالط ترابه حجارة أو حصى، المشتعل من الحرارة.

(2) ينظر: المصدر نفسه:57.

في حين نراه عندما يصف ناقته يقول:

جُنوحٌ دِفاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أفرِعَت لَها كَتِفاها في مُعالٍ مُصَعَّدِ[1]

نلاحظ بأن الشاعر قد ترك الوصل وذلك عندما يصف ناقته في قوله (جنوح دفاق عندل)[2]، فلو وصل بين تلك الصفات لكان التركيب على النحو الآتي (هي جنوح ودفاق وعندل)، فاختار الفصل ليزيد تلك الصفات قوة وعظمة لكون تلك الصفات تعود إلى الناقة وحدها.

وضمن جماليات هذا الأسلوب قول عمرو بن كلثوم:

وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَاراً وَأَوْفَاهُمْ إذا عَقَدُوا يَمِينا
وَنَحْنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَزَازَى رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرافِدِينا
وَنَحْنُ الحابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ الْخُورُ الدَّرِينا
وَنَحْنُ الْحَاكِمونَ إذا أُطِعْنا وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إذا عُصِينا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِما سَخِطْنا وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِما رَضِينا
وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إذا الْتَقَيْنا وَكانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ وَصُلْنا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينا
فَآبُوا بالنِّهابِ وبالسَّبايا وَإِبْنا بالْمُلوكِ مُصَفَّدِينا
إِلَيْكُمْ يا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُم أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينا
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكم كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينا
عَلَيْنا الْبَيْضُ وَالْيَلَبُ الْيَمانِي وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينا
عَلَيْنا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ تَرَى فَوْقَ النِّطاقِ لَها غُضُونا[3]

---

(1) شرح المعلقات السبع:53.

(2) أي أنها شديدة الميلان عن سمت الطريق لفرط نشاطها في السير مسرعة غاية الإسراع، وعظيمة الرأس وقد علا كتفاها.

(3) شرح المعلقات السبع: 123-124.

قام الشاعر بتوظيف أسلوب الوصل ب(الواو) في سياق الفخر، لكونه يحمل رسالة في موقف الافتخار بقبيلته ولكي يقنع المتلقي ويبرهن له صحة ما يرمي إليه فاحتاج سرد مجموعة من الأعمال والصفات[1] في أمجاد قبيلته مستعينا بالوصل بعضها ببعض بوساطة (الواو) التي تفيد مطلق الجمع[2] لكي يجمع تلك الصفات مع بعضها ويعرضها للمتلقي. وكان بإمكان الشاعر أن يذكرها من غير (واو) العطف، لكونها صفات غير متضادة، بل هي متغايرة، ولكن الواو في مثل هذا السياق أفادت أن المتكلم قد كمل في كل صفة من الصفات السابقة، وأن كل صفة منها قد اكتملت عنده وصار بها منفرداً معروفاً[3].

وعند قراءة الأبيات السابقة نلاحظ بأن الشاعر استخدم واسطتين في الوصل هما (الفاء) في موضعين، و(الواو) في سبعة عشر موضعا، وقد فرق علماء المعاني بين دلالة (الواو) العاطفة وبين دلالة (الفاء)، فقالوا أن (الواو) للجمع المطلق، في حين أن (الفاء) تفيد الترتيب مع التعقيب، وعبروا عن معنى التعقيب بقولهم وهي - أي الفاء - مرتبة، تدل على أن الثاني بعد الأول بلا مهلة[4]، والحقيقة أن هناك(مهلة) زمنية، ولكنها قصيرة، ونلحظ أن الشاعر وصل ب(الفاء) في البيت الذي يقول فيه:

فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ ... وَصُلْنا صَوْلَةً فيمَنْ يَلِينا

فبعدما يذكر الشاعر خطة المعركة[5] مع الذين كانوا حلفاءه من بني بكر، إذ إنّ قوم الشاعر كانوا حماة الميمنة وكان بنو بكر حماة الميسرة، وبعد ذلك يذكر حسن بلائهم في المعركة، مستخدما حرف (الفاء)- الدال على التتابع- في أسلوبه في الوصل لكي يلائم موقف الصولة على الأعداء من دون تراخ وذلك بعد دراسة خطة المعركة التي تناولها البيت السابق الذي قال فيه:

وكُنّا الأيْمَنِينَ إذا الْتَقَيْنا ... وكانَ الأيْسَرِينَ بَنُو أبينا

---

(1) وهذه الصفات:الصدق والأمانة والكرم والصبر والإعانة والشجاعة في ميدان المعركة،والدفاع عن الحرمات.

(2) ينظر: مغني اللبيب: 2 / 354.

(3) ينظر: دلالات التركيب: 298.

(4) كتاب معاني الحروف: 43.

(5) وذلك في حرب نزار واليمن عند مقتل كليب وائل لبيد بن عنق الغساني عامل ملك غسان على تغلب حين لطم أخت كليب وكانت تحته. شرح المعلقات السبع: 123.

ونلاحظ بأن الشاعر يصف حسن بلائهم في تلك المعركة، فبعد أن حملوا على الأعداء، يرجعون بغنائم وسبايا منتصرين في معركتهم، فوصل نتيجة المعركة بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب، وفي البيت الأخير نلاحظ بان الشاعر يترك الوصل فيفصل البيت الأخير عما قبله، وذلك لأنه يخاطب الخصم (بني بكر)، قائلا لهم:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُم ... أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا

فيقول لهم: تنحوا وتباعدوا عن مباراتنا فلا تتعرضوا لنا[1]، فجاء بأسلوب الفصل لكي يكون حدًا فاصلا بينهم وبين بني تغلب، لكونهم أبطالا وذوي أمجاد، فيبتعد الخصم عن مساماتهم.

وهكذا يتبيّن لنا أن (الوصل والفصل) شكّلا ظاهرة أسلوبية مميزة في شعر المعلقات، فقد جاءت في غاية الجودة والحسن لتكشف عن جمالية النصوص الشعرية لما حققته من معانٍ ودلالاتٍ جديدة وفق تعبير دقيق محدد بعينه[2].

رابعا: الفصل بين المتلازمين (المسند والمسند إليه):

إنّ الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه، التزاما باتساق الخطاب نحويا، ولكن الشعراء لاتهمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤديه بوصفها معيارية، وإنما يهمهم منها أن تحمل مكونات نفوسهم من جهة، وأن تحقق قدرا من الجمالية يبتعد فيها عن العادي والمألوف، إلى لغة الانتهاك،

(1) ينظر شرح المعلقات السبع: 123.

(2) ومن جماليات الفصل أيضا قول امرىءالقيس: [شرح المعلقات السبع 32-33]

مِكَـرٍ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبِرٍ مَعـاً ... كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَلِ

كُمَيْتٍ يَزِل اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ ... كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بِالْمُتَنَزِّلِ

على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

مِسَحٌ إذا ما السَّابحاتُ على الوَنَى ... أَثَرْنَ الْغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ

إن هذا النوع من التركيب الموجود في الأبيات يوحي بوجود كل هذه الصفات للفرس في آن واحد، والبنية العميقة هنا تتسم بسرعة التحرك واضفاء كل الصفات في آن واحد، لذلك نجد الشاعر قد ترك الوصل فحذف حروف العطف بين هذه الصفات، إذ إنّ المتلقي لا يكاد ينتهي من سماع صفة حتى يصطدم بصفة أخرى من دون أية حواجز.

والشرخ من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القارئ لتجعله دائـم التواصـل معها، باحثا عن تأويل للمشكل منها، وغير المؤتلف[1].

ونلاحظ أن شعراء المعلقات قد راوحوا في نصوصهم في مواقع الفصل، فقد يفصلون بـين المبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل أو...الخ، وتدلّ كثرة استعمالهم(الفـصل) لـديهم علـى الإهتمـام البالغ به، فمن ذلك قول الحارث بن حلزة:

يَخْلِطُـونَ الْبَـرِيءَ مِنَّـا بِـذِي الـذَّنْـ ... ـبِ وَلا يَنْفَـعُ الْخَلِـيَّ الْخَـلاءُ[2]

** **

لا يُقِـيمُ الْعزِيـزُ بالبَلَـدِ الـسَّهْـ ... ـلِ وَلا يَنْفَـعُ الـذَّلِيلَ النَّجَـاءُ[3]

** **

ثُـمَّ فَـاؤوا مِـنْهُمْ بِقَاصِـمةِ الظَّـهْـ ... ـرِ وَلا يَبْـرُدُ الْغَلِيـلَ الْمَـاءُ[4]

يفصل الشاعر هنا بين الفعل (ينفع/ ينفـع/ يـبرد) وبـين الفاعـل (الخـلاء/ النجـاء/ المـاء) بالمفعول به (الخلي/ الذليل/ الغليل)، ولاشك أن مثل هذا الفصل يحمـل دلالات مـا كانـت لتنـتج دون هذا الفصل في الأسلوب، إذ إنّ تلك الإيحاءات الجديدة ترتبط ارتباطا مباشـرا بمبـدأ المخالفـة، وهي أن الشاعر – في البيت الأول – أراد أن يوحي للمتلقي من خلال فصله بين (ينفـع) والفاعـل (الخلاء) بأن الأراقم وصلوا من الغلو والتعدّي على قوم الشاعر إلى درجة خلطهم المذنب بالبريء، فلا تنفع البريء براءة ساحته من الذنب[5]، فكأنه أراد من خلال رسم الكلمات وترتيبها إيحاء تلك المشاعر ولذالك قام بالفصل بين الفعل (ينفع) والفاعل(الخلاء) لكي يدل على البعـد المعنـوي بـين الفعل والفاعل.

---

(1) من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، د.عبدالباسط محمد الزيود،(بحث) مجلة جامعة دمشق، مجلد23، ع1، 2007: ص181.

(2) شرح المعلقات السبع: 148.

(3) المصدر نفسه: 152.

(4) المصدر نفسه: 157

(5) المصدر نفسه: 148.

وفي البيت الثاني فصل الشاعر بين الفعل (ينفع) وبين الفاعل (النجاء) بالمفعول به، وذلك للدلالة على البعد المعنوي بين (النفع) و(النجاء) الذي هو الإسراع في السير، فأوحى بذلك أن الشر كان شاملا عاما لم يسلم منه عزيز ولا ذليل"[1].

وفي البيت الثالث يفصل الشاعر بين الفعل(يبرد) وبين الفاعل(الماء) بالمفعول به وذلك إيحاء بأنهم هزموا أعدائهم "فانصرفوا منهم بداهية قصمت ظهورهم، وليل أجواف لا يسكنه شرب الماء لأن حرارة الحقد لا حرارة العطش، يريد أنهم فاؤوا وقتلوا ولم يتأثروا بقتلاهم"[2].

ومن جماليات الفصل بين المتلازمين قول لبيد:

أدْعُــو بِهِــنَّ لِعَــاقِرٍ أوْ مُطْفِــلٍ   بُــذِلَت لِجــيرانِ الَجميــعِ لِحَامُهَــا[3]

قام الشاعر بالفصل بين الفعل(بذلت) – بمعنى العطاء – وبين والفاعل(لحامها) من خلال شبه الجملة (لجيران الجميع) وذلك للدلالة على جوده وكرمه، لأنه أراد أن يقرّب بين الكريم – الذي هو الشاعر– وبين الجيران الذي نال نصيبه من العطاء، وان الفصل بين الفعل والفاعل من خلال تأخير الفاعل وهو (لحامها) لكي يوحي للمتلقي كرمه في العطاء بالنياق العاقر والمطفل، وتوزيع لحمها على الجيران الذي قدّمه وقرّبه إلى فعل (بذلت) الدال على العطاء والجود، وربما قد جاء الفصل هنا للدلالة على أهمية الجيران الذين يستحقون العطاء بالنياق التي هي دونهم في الأهمية، ولربما قد يؤكد هذا الأسلوب الانزياحي في التركيب على تعضيد الرأي الذي يقول بالفطرة الإسلامية للصحابي الجليل لبيد بن ربيعة ﷺ[4].

---

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) المصدر نفسه: 157.

(3) المصدر نفسه:107.

(4) ومنه قوله أيضا: (وتقطعت بعد الكلال خدامها: 95)، (صهباء خفّ مع الجنوب جهامها: 96)، (يروي الخمائل دائما تسجامها: 100)، (في ليلة كفر النجوم غمامها: 100)، (بكرت تزل عن الثرى أزلامها: 101)، (ان قد أحم من الحتوف حمامها: 103)، (واجتاب أردية السراب آكامها: 103)، (أو ان يلوم بحاجة لوّامها: 103)، (قد أصبحت بيد الشمال زمامها: 105)، (حرج إلى أعلامهن قتامها: 105)، (وأجن عورات الثغور ظلامها: 105)، (وابتلّ من زبد الحميم حزامها)، (عندي ولم يفخر عليّ كرامها: 107)، (إذ لايميل مع الهوى أحلامها: 109).

المبحث الثاني

الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

أولا: الأساليب الإنشائية الطلبية

إنّ الإنشاء أسلوب مكثف بذاته له مرجع خارجي حتى يطابقه أو يخالفه، وينقسم على قسمين: الطلبي وغير الطلبي، فالطلبي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب[1]، وقد اهتم شعراء المعلقات بالإنشاء الطلبي لما يحققه من تنوع وثراء في الأغراض البلاغية، وقدرتهم على التعبير على المعاني المجازية، فالإنشاء الطلبي يتميز بـ"دلالته الثرية بالمعاني...وقدرته على التعامل مع تضاريس النصوص"[2]، والأساليب الإنشائية في اللغة العربية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة، فهي تخلق في اللغة حيوية تجذب القارئ اليه، وقد حاولنا تحديد الصيغ التي يفضلها الشاعر، وبيان طريقة تشكيله لها، وما تولده من دلالات مجازية، تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر في النص الشعري، ولاسيّما أن نصوص المعلقات تعبر عن عواطف الشاعر وسعة خياله، ولعل الأساليب الإنشائية هي الأقدر على استيعاب تلك العواطف والأخيلة، وفيما يأتي أكثر الأساليب حضورا في شعر نصوص المعلقات:

1- أسلوب الأمر:

هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إذا كان الأمرُ حقيقياً[3]، ولأسلوب الأمر أهمية كبيرة في شعر المعلقات، لما تضمنه من معانٍ مجازية تكشف عن مضامين الجُمل في هذهِ النصوص، في غير الإلزام والتكليف وقد يخرج أسلوب الأمر إلى أغراض أخرى فمن ذلك:

أ- الالتماس: وهو "الطلب الصادر عن المتساويين قدرا ومنزلة على سبيل التلطف"[4].

يقول امرؤالقيس:

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 3/ 51-54.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د.عبدالقادر عبدالجليل: 267

(3) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب:1/ 313.

(4) البلاغة والتطبيق:125.

قِفَـاَ نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيـبٍ وَمَنْـزِلِ بِسِقْطِ اللِّـوَى بَيْنَ الـدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ[1]

يبدو أن الأمر في قوله (قفا) قدخرج إلى معنى الالتماس وفي هذا انحراف عن الأصل الذي يفيد الإلزام فيلفت انتباه المتلقي ويشدّه إلى النص[2].

ب- التمني: وهو 'الطلب الذي لا يرجى وقوعه'[3]. فمن ذلك قول امرى القيس:

ألا أيُّهـا اللَّيْـلُ الطَّويـلُ ألا انجَلـي بـصُبْحٍ ومـا الإصْبـاحُ مِنـكَ بأمْثَـلِ[4]

إنّ فعل الأمر (انجلي) انزاح من الدلالة الإلزامية إلى الإيحاء بالتمني[5].

ج- النصح والإرشاد: وهو 'الطلب الذي لا إلزام فيه وإنّما النّصيحة الخالصة'[6].

ومن ذلك قول لبيد:

فَـاقْنَعْ بِمَـا قَـسَمَ المَلِيـكُ فإنّمـا قَـسَمَ الخَلائِـق بَيْنَنـا عَلامُهـا[7]

** **

وَأحـبْ الُمجَامِـلَ بِالَجزيـلِ وَصَـرْمُهُ بـاقٍ إِذَا ظَلَعَـتْ وَزَاغَ قِوامُهَـا[8]

إن فعلي الأمر: (فاقنع/ وأحب) قد تخلّيا عن دلالتهما الحقيقيّة التي تفيد التكليف والإلزام ليخرجها إلى مقصد نفسي جديد وهو (النصح)، وفي هذا الأسلوب انحراف عن الدلالة الأصلية للأمر، فالشاعر يطلب من الإنسان أن يكون عزيز النفس في علاقته مع الآخرين، ولكن ان لاحظ انحراف الصداقة عن مجراها الطبيعي فلا بأس أن يقطعها، وشر الناس من كان يتجنى فيبتدأ بقطع حبل الصداقة والمودة.

---

(1) شرح المعلقات السبع:13.

(2) ومنه قول زهير: (تبصّر خليليّ: 73).

(3) البلاغة والتطبيق، د.احمد مطلوب مع د.حسين البصير:125.

(4) شرح المعلقات السبع: 29.

(5) ومنه قول عنترة: (يا دار عبلة بالجواء تكلمي:130).

(6) البلاغة والتطبيق:125.

(7) شرح المعلقات السبع: 109.

(8) المصدر نفسه: 95.

د- التشجيع: فمنه قول عنترة:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا   قِيلُ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[1]

انزاح فعل الأمر(أقدم)من دلالته الأصلية إلى الإيحاء بالتشجيع للشاعر للإقدام في ساعة المعركة.

هـ- التوبيخ: ومنه قول الحارث:

فَاتْرُكوا الطَّيْخَ والتعاشِي وَإِمَّا   تَتَعَاشَوْا فَفِي التَّعاشِي الدَّاءُ[2]

فالشاعر يوجه خطابه للخصم باستخدام الفعل الأمر (اتركوا) المنزاح إلى دلالة التوبيخ لكي يحملهم على ترك التكبر وإظهار الجهل، وإلا أدى بهم ذلك إلى شرّ عظيم.

2- النّهي:

هو طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب[3]، وتتصف بُنيتهُ كباقي الأساليب الطلبية بالبنية التوليدية من حيث خروجها عن أصل وضعها إلى معانٍ مجازية تفهم من خلال السياق، فقد لاحظَ البلاغيون أن دخول بنية النهي إلى الأدبية، يقتضي تخلُّصُها من ملازمة (الاستعلاء) وهو ما يدفَعُ بها إلى سياقات أخرى بعيدة عن (أصل المعنى) لتمارس إنتاج دلالات بديلة[4]، وللنهي صيغتان الأولى صريحة والثانية غير صريحة وتخرج إلى معان كثيرة استعمل شعراء المعلقات منها:

أ- الالتماس: كما في قول طرفة:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ   تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ

---

(1) شرح المعلقات السبع: 143.

(2) المصدر نفسه:155.

(3) ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي: 545، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها:3/ 344.

(4) البلاغية العربية (قراءة أخرى)، محمد عبدالمطلب:297.

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَّهُم   يَقولونَ لاتَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ[(1)]

الأطلال هي أطلال خولة حبيبة طرفة بعد أن هجرتها وأصابها البلى، وبعد وقوفه على هذه الديار بعد مضي مدة طويلة أحس بحزن شديد، بدا تأثيره واضحا عليه، فقال له أصحابه:'لا تَهلِكْ' ملتمسين منه أن لا يُهلِك نفسه حزنا وألما على فراق حبيبته، بل يجب أن يحتمل ذلك بصبر وجلادة.

ب- .النصح: يقول زهير:

فَلا تَكْتُمُنَّ اللهَ مافي نُفوسِكُمْ   لِيَخفَى ومَهما يُكتَمِ اللهُ يَعلَمِ
يُؤَخَّرْ فيُوضَعْ فِي كِتابٍ فَيُدَّخَرْ   لِيَومِ الحِسابِ أَوْ يُعَجَّلْ فيُنقَمِ[(2)]

فقوله (لا تكتمنّ) من صيغ النهي، وقد انزاح إلى الدلالة النصحية.

د- التهديد والوعيد: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

أَلا لا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنا   فَنَجْهَلَ فَوقَ جَهْلِ الجاهِلِينا[(3)]

فالتركيب (لايجهلنّ) أفاد معنى التهديد في هذا السياق الشعري.

3- أسلوب النداء:

وهومن أساليب الطلب المهمة فيشعر المعلقات، إذ يعرف بْ طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعوا)'[(4)]، إلا أنه ولأسبابٍ بلاغية ودقائق فنية يخرج أسلوب النداء إلى معانٍ أخرى تُعرف من دلالات السياق.

(1) شرح المعلقات السبع: 47.
(2) المصدر نفسه:77.
(3) المصدر نفسه: 120.
(4) علم المعاني:125،وأدوات النداء هي:الهمزة، أي، يا، أيا، هيا، آ، آي، وا.

وعند النظر في نظام المستوى التركيبي للمعلقات نرى ورود مجموعة من النداءات المنزاحة عن إطارها الاستعمالي المألوف، فكما هو معروف فإنّ النداء هو أن يطلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب (أدعو) أو (أنادي)، لكن المبدع يقوم بخرق تلك القاعدة لغايات جمالية كامنة في ذهن الشاعر، وفيما يأتي مجموعة من النداءات المنزاحة الواردة في شعر المعلقات:

أ- الإنزياح في أسلوب النداء بمخاطبة غير العاقل:

من ذلك قول زهير مخاطبا الربع:

فَلَمَّـا عَرَفْـتُ الـدَّارَ قُلْـتُ لِرَبْعِهَـا ألا انْعِـمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْـعُ وَاسْلَمِ[1]

فالشاعر يخاطب الربع وكأنه عاقل واع ويسمع كلامه[2].

ب- الإنزياح في أسلوب النداء بالحذف:

يقول عنترة:

يَـا دارَ عَبْلَـةَ بِـالْجِوَاءِ تَكَلَّمِـي وَعِمِـي صَبَاحاً دارَ عَبْلَـةَ وَاسْلَمِي[3]

فقوله: (دار عبلة) في عجز البيت منادى حذف منه حرف النداء فحذف الشاعر في هذا البيت أداة النداء، مكتفياً بذكر المنادي ومن الطبيعي أن تقدر فيها أداة النداء (يا) فهي أم حروف النداء وأكثرها استعمالاً واكتفى بذكر المنادي (دار عبلة) لقرب المنادي ومكانته عند الشاعر[4].

---

(1) شرح المعلقات السبع:72.

(2) وهناك أمثلة أخرى فقد بلغت عدد النداءات المنزاحة في صورة التعجب إلى (19) نداءا، فالشاعر: عمرو بن كلثوم استعمل ستة نداءات، ونداء واحد لزهير بن أبي سلمى، لكن ما يهمنا في البحث هو النداءات المنزاحة والتي وردت عند كل من امرىء القيس وزهير بن أبي سلمى. ومن ذلك قول امرىءالقيس: (الا أيهاالليل الطويل الا انجلي:29)

(3) شرح المعلقات السبع: 130.

(4) ومنه قوله أيضا: (يدعون عنتر: 142)، (ويك عنتر: أصلها: يا عنترة:143). وقول امرىءالقيس: (فيا عجبا من كورها المتحمل: أي يا هؤلاء،أو يا قوم، اشهدو اعجبيم نكورها المتحمل:16). عمرو بن كلثوم: (أبا هند فلا تعجل علينا: أي يا أبا هند:117)، (بأي مشيئة عمرو بن هند: أي يا عمرو بن هند:121).

نستنتج من السابق بان شعراء المعلقات وظفوا الأساليب الانشائية لجماليات أسلوبهم، فالشاعر لايتعامل مع جملة لغوية صماء، وإنما يتعامل مع جملة فاعلة وحيوية في استحضار المعاني المتعددة وبيان وظيفتها، والأمر نفسه التي قامت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة.

4- أسلوب الدعاء:

وهو الطلب على سبيل التضرّع[1]، وقد ورد هذا الأسلوب في شعر المعلقات، بصورة مألوفة ولم يخرج عما هو شائع في أسلوب الدعاء بالخير لدى الشعراء إلا ما سوف نلاحظه عند امرىء القيس، فمن ذلك قول زهير:

فَلَمَّـا عَرَفْـتُ الـدَّارَ قُلْـتُ لِرَبْعِهَـا   ألا انْعِـمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْـعُ وَاسْـلَمِ[2]

فالشاعر يحيّي الطلل وربعه الدارس، داعيا له السلامة، ومنه قول عنترة:

يَـا دارَ عَبْلَـةَ بِـالْجِوَاءِ تَكَلَّمِـي   وَعِمِـي صَبَاحاً دارَ عَبْلَـةَ وَاسْـلَمِي[3]

إنّ الشاعر يخاطب دار الحبيبة، يحيّيها، ويدعو لها بالسلامة.

أما أسلوب امرىءالقيس في الدعاء فيمثل انزياحا عن المألوف وذلك في قوله:

وَيَـوْمَ دَخَلْـتُ الخِـدْرَ خِـدْرَ عُنَيْـزَةٍ   فَقَالَـتْ لَـكَ الـوَيْلاتُ إِنَّـكَ مُرْجِلِـي[4]

إن أسلوب الدعاء يكمن في قول امرىء القيس على لسان حبيته: (لك الويلات)، وهذا الأسلوب خارق للاستعمال المألوف في الدعاء، لأن "الدعاء إمّا أن يكون عليك، وإما أن يكون لك؛ فإذا كان عليك فهو بالويل والثبور، وهو بالشقاء والتّبار؛ وهو بكل ما هو سيّء ضار... وأما إذا كان لك فهو بالسّقيا والخير، والرحمة والسعادة، والتوفيق والفَلَجْ، والويل، في ظاهره، مصروف

(1) البلاغة والتطبيق:124.
(2) شرح المعلقات السبع:72.
(3) المصدر نفسه: 130.
(4) المصدر نفسه:17.

إلى مصارف الشرّ، ومدفوع إلى وجوه الضّير، لكنّ ذلك كله مجرّد مغالطة أسلوبيّة يحملها سطح النسج: إذا كان السياق يقتضي أنّ الوبل، هنا، لا يزال يفقد من غلواءِ شِرّهِ وضيره إلى أن يغتدي مجرّد كلامٍ أبيض، أي إلى أن يغتدِيَ عبارة تحبّب وتودّد، وقولة إغراء وتقرّب، وإعلان دعاء وتومّق....."[1].

5- أسلوب الاستفهام:

وهو أسلوب "يثير في النفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر"[2]، فهو إبداءٌ لما في النَفْس من فضول معرفيّ، وَبَوْح بما في القلب من وجدان الذات، وكشْف عمَّا في الضمير من حَيرة حَيْرَى: فإذا ما كان مخبوءاً يغتدي مكشوفاً، وإذا ما كان مستكيناً يُمْسِي مُعرّىً"[3].

والاستفهام في البنى الأسلوبية ليس مجرد "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[4]، لأن الوقوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات والتراكيب "يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يرتكز عليها في بناء الجملة الشعرية"[5]، ونظراً لما يحققه هذا النسق من مساحة تعبيرية تستوعب دلالات متعددة نجد أن شعراء المعلقات قد أحسنوا استغلاله إذ استخدموه وذلك ليخرجوا بكلامهم مخرجا آخر للتعبير عما يدور في خلد الشاعر وما يختلج في نفسه من مشاعر أراد التعبير عنها ولكن بصيغة الاستفهام إظهارا منه سرَّ الحوار الداخلي للنفس الإنسانية، لذا سنقف على الخصائص العامة لنتمكن من رصد الإنزياحات في أسلوب الاستفهام في شعر المعلقات، أما الأدوات التي أوردوها فهي "الهمزة، ما، كيف، من، أنى، ماذا".

ومن الأغراض التي خرج إليها الاستفهام في شعر المعلقات:

---

(1) السبْع المعلّقات[مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]: 178.

(2) اساليب الاستفهام في القرآن الكريم:296.

(3) السبْع المعلّقات[مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]:173.

(4) معجم المصطلحات البلاغية:1/ 181.

(5) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2005: ص80.

أ- التعجب: فمنه قول طرفة:

فَمالي أراني وَابنَ عَمّيَ مالِكاً ... مَتى أدنُ مِنهُ يَنأَ عَنّي وَيَبعُدِ
يَلومُ وَما أدري عَلامَ يَلومُني ... كَما لامَني في الحَيِّ قُرطُ بنُ مَعبَدِ
وَأَيأَسَني مِن كُلِّ خَيرٍ طَلَبتُهُ ... كَأَنّا وَضَعناهُ إلى رَمسِ مُلحَدِ
عَلى غَيرِ ذَنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنَّني ... نَشَدتُ فَلَمّا أُغفِل حَمولَةَ مَعبَدِ[1]

استعمل طرفة الاستفهام[2] خارجا به إلى معنى التعجب في الأبيات معبرا بتلك الطريقة عن مدى أساه وحزنه من معاملة ابن عمه له لائما إياه ومتعجبا من تصرفه لأنه لا يستحق منه ذلك عندما لجأ إليه طالبا منه العون لاستعادة ابل أخيه، مشبها هذه المعاملة بالوضع في رمس ملحد، وكأنه جعل الاستفهام الباب الذي يدخل منه إلى مواطن إبداعه بالتعبير عن حزنه وأساه[3].

ب- الاستنكار والوعيد: يقول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرو بنَ هِندٍ ... نَكونُ لِقَيلِكُم فيها قَطينا
بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرو بنَ هِندٍ ... تُطيعُ بِنا الوُشاةَ وَتَزدَرينا[4]

استخدم الشاعر تكرار أسلوب الاستفهام في البيتين(بأي مشيئة / بأي مشيئة) لأنه أراد ان يستنكر على عمرو بن هند بأنه بأية مشيئة يريد ان نخدم من ولاه علينا أو بأنه يسمع للوشاة ولا يصغ إليه، فالشاعر لا يقبل الذل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند[5].

(1) شرح المعلقات السبع: 62.

(2) ان الاستفهامات الواردة لدى طرفة بن العبد قد بلغت ستة استفهامات، حيث كان الشاعر كثير التساؤل عمّا يحدث حوله من ظلم وفساد. ومنه قوله أيضا: (ستعلم إن متنا غدا أيّنا الصّدي؟:61).

(3) ومنه قول لبيد: (وكيف سؤالنا صمّا:92).

(4) شرح المعلقات السبع:121.

(5) إن الاستفهامات في معلقته تواترت خمس مرات، مستخدما هذا الأسلوب للدفاع عن أمجاد قبيلته، مستخدما فيها أسلوب المتكلمين مما أفضى قوة ورصانة إلى أساليبه.

ج- الاستفهام بمعنى التقرير: يقول زهير:

أَلا أَبْلِغِ الأَحْلافَ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلَّ مُقْسَمِ[1]

فقوله (هل أقسمتم كل مقسم) أي (قد أقسمتم كل مقسم) فأفاد الاستفهام معنى التحقيق.

د- الاستفهام بمعنى النفي والجحود: يقول الحارث بن حلزة:

لا أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيها فَأَبْكِي الـ يَومَ، دَلْهاً وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءُ؟[2]

فقوله (وما يحير البكاء؟) استفهام يفيد الجحود، وهو انزياح عن المألوف، لأن الشاعر استفهم في غير مكان الاستفهام، فأفضى إلى الاستنكار والقلق والحيرة، ونلاحظ كثرة ورود أسلوب الاستفهام لدى الحارث فبلغ تسع استفهامات[3]، وهذا يعود إلى حرص الشاعر لإقناع متلقيه برسالة مهمة ألا وهو ظلم قبيلة تغلب، والدفاع عن قبيلته بدفع التهم الباطلة تجاهها[4].

هـ- الاستفهام بمعنى التقرير: فمن ذلك قول لبيد:

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا[5]

فالاستفهام كشف عن صفات الشاعر التي يفخر بها- وهي أنه يصل حبل ن يستحق الوصل، ويقطع من هو أهل للقطع، ولا يقيم في مكان لا يرضاه، وإن تجشم في سبيل ذلك أعظم الأخطار- ويزعم بأنها معروفة ومن أجل ذلك يقرّر نوار بها.

---

(1) شرح المعلقات السبع: 77.

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) إن معظم الاستفهامات التي ورد في معلقته أفادت معنى الإنكار والجحود والرفض والنفي، وذلك لكون الشاعر حامل رسالة إنسانية ومن ثمّ استخدم هذا الأسلوب لإيقاظ انتباه المتلقي فانتباهه لرسالته، ومن جهة أخرى ان أراد الشاعر أن يخاطب المتلقي عن طريق الاستفهام، في حين أن الرسالة تحمل جوابها في نفسها.

(4) ومنه قول طرفة: (هل أنت مخلدي؟:59).

(5) شرح المعلقات السبع:103

ثانيا: الأساليب الإنشائية غير الطلبية:

وهو ما لايستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب[1] مثل أفعال المدح والذم، كنعم وبئس، وأفعال التعجب، فهي لإنشاء المدح والذم والتعجب، ومنه: القسم، وقد اهتمّ البلاغيون بدراسة الإنشاء الطلبي، ووجههم في ذلك: أنه غني بالاعتبارات والملاحظات البلاغي، وأن أساليبه – هي الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء – قد ترد ويُراد بها غير معانيها، وهذا بخلاف الإنشاء غير الطلبي، فأساليبه أكثرها في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء، وهي لا تستعمل إلا في معانيها التي وضعت له، فالقسم هو القسم، والتعجب كذلك، والمدح والذم ...وهذا لا يعني أن تلك الأساليب خالية من الأساليب الانزياحية والمزايا الجمالية، بلتكم نوراءها ملاحظات بلاغية واعتبارات دقيقة.

وفيما يأتي أنواع من الإنشاء غير الطلبي الذي تشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء المعلقات:

1- أسلوب القسم:

من الأساليب الإنشائية – غير الطلبية- إذ ورد في شعر المعلقات توكيدا لمعان جاهلية مستمدة من معتقداتهم وعاداتهم، وبيئتهم، فالقسم من الأساليب الشائعة في الأدب العربي، ولاسيّما في الشعر؛ لأن الإنسان غالبالحاجة إلى توكيد قوله، أو إزالة الشك عن بعض قوله، أو لإثارة شعور ما في نفس المخاطب أو المستمع، ومنهنا استعمل الشعراء القسم منذ القدم، ففي شعر المعلقات، وهو أقدم ما وصلإلينا من الشعر، نجد أسلوب القسم شائعا في أشعارهم، فكان الشعراء يلجؤون إليه، ويقسمون بأشياء متعددة، فاستعملوا لفظ الجلالة (الله) ويمين الله، وأقسموا بالرب، وبصفات الله وبالبيتو (العمر) مضافة إلى الأسماء المضمرة والظاهرة، وقبل الشروع ببيان أسلوب الانزياح في صيغ القسم الواردة في المعلقات، فلابدّ من بيان أهم الأساليب التي وردت فيها صيغ القسم، لكي يتبيّن لنا من خلاله الأساليب المنزاحة عن الأسلوب المألوف في القسم.

---

(1) ينظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبدالمتعال الصعيدي:2/ 28.

ألفاظ القسم في شعر المعلقات:

قد ورد أسلوب القسم لدى ثلاثة من شعراء المعلقات وهم (طرفة زهير وامرؤ القيس) حيث تكرر أربع مرات لدى كل من (طرفة وزهير) ومرتين فقط لدى (امرىء القيس)، وتنوعت ألفاظ القسم الواردة في شعر المعلقات، فاستعملوا الحروف والأسماء والأفعال والجمل:

أ-الحروف:

1- **الباء:** وهي أصل حروف القسم ويجوز حذف الفعل أو اظهاره معها، كقول زهير:

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ[1]

أظهر الشاعر الفعل (أقسم) مع الباء، جاءت الباء للقسم لإيصال معنى القسم الى المقسم به، وهنا أقسم الشاعر بالبيت ويريد الكعبة.

2- **اللام:** ولا تدخل إلا في التعجب، ومنه قول طرفة:

كَقَنْطَرةِ الرّوميّ أقْسمَ ربّها لَتَكْتَنِفَن حَتّى تُشَاد بِقرْمَدِ[2]

فقوله (لتكتنفن) اللام فيه لام القسم أي: والله لتكتنفن[3].

ب- افعال القسم:

يغلب في شعر المعلقات استعمال أفعال القسم الصريحة: (أقسم وحلف، وآلى).

1- **الفعل(اقسم):**

ومما يكثر في أيمانهم الفعل (أقسم) مقترنا بالمقسم به، أو مجردا عنه وهو الغالب، فمن ذلكقول طرفة:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) شرح المعلقات السبع: 53.

(3) ويقول الانباري بان اللام لام القسم في قول لبيد:[شرح المعلقات السبع:95]

فَاقْطَعْ لُبانةَ مَنْ تَعرضَ وَصْلَهُ ولَشرّ واصِل خِلةٍ صرامُهَا

فقوله (ولشر واصل) قسم مضمر، والتقدير: والله لشر[شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأنباري: 537.

لَتُكْتَــــنِفَنْ حَتَّــــى تُـــشَادَ بِقَرْمَـــدِ كَقَنْطَـــرةِ الرُّومِـــيِّ أَقْـــسَمَ رَبُّهَـــا[1]

ومنه قول زهير:

فَأَقْـسَمْتُ بِالْبَيْـتِ الَّـذي طَـافَ حَوْلَـهُ رجَـالٌ بَنَـوْهُ مِـنْ قُـرَيْشٍ وَجُـرْهُمِ[2]

2- الفعل(حلف):

الحاء واللام والفاء، أصل واحد، وهو الملازمة، يقال: حالف فلان فلانا إذا لازمه، والحلف: يقال: حلّف حلفا وذلك ان الانسان يلزمه الثبات عليها، ومصدره الحلف والحلوف أيضا، ويقال هذا شيء محلّف إذا كان يشكّ فيه، فيتحالف عليه[3].

وجاء في لسان العرب: "حلف: أي أقسم، يحلف حلفا وحلفا ومحلوفا، وهو أحد ما جاء من المصادر على مفعول مثل: المجلود[4].

7الحلف: اليمين، وأصلها: العقد بالعزم والنية، فخالف بين اللفظين تاكيدا لعقده وإعلاما أن لغو اليمين لا ينعقد تحته[5].

والفعل (حلف) اكثر افعال الايمان ورودا في أساليب القسم ويرد كما في (اقسم) في صور مختلفة، ماضيا ومضارعا ومصدرا ومقترنا بالمقسم به، وغير مقترن، غير أنه لايشبه (أقسم) بكثرة اقترانه ب(لا) بل ندر اقترانه بها، كما أنه في الغالب يستعمل في معنى حنث اليمين.

3- الفعل (آلى):

جاء في تاج العروس: آلى يولي إيلاء، وائتلى يأتلي ائتلاء، وتألّى يتألّى تألّيا: أقسم وحلف، يقال: آليت على الشيئ وآليته، وفي الحديث: آلى من نسائه شهراً أي حلف أن لايدخل عليهنّ[6].

(1) شرح المعلقات السبع:53.
(2) المصدر نفسه: 75.
(3) أساس البلاغة، الزمخشري: 1/ مادة: حلف
(4) لسان العرب: مادة: حلف، وينظر: تاج العروس، الزبيدي: مادة: حلف.
(5) ينظر: لسان العرب: مادة: حلف.
(6) تاج العروس: مادة: ألو، وينظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: مادة ألو.

وفي الوسيط: آلى إيلاء: أقسم، يقال آلى عليه ومنه، وتألى: اجتهد وحلف، الإلـيّ: الكثير الأيمان، والألية: اليمين جمع الايا[1].

فمنه يقول امرؤ القيس:

وَيَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لم تُحَلَّلِ[2]

ومنه قول طرفة:

فَآلَيْتُ لا يَنْفَكُّ كَشْحِي بِطَانَةً لِعَضْبٍ رَقِيْقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ[3]

4- أفعال قد تؤدي معنى القسم مثل الفعل(علم):

كقول الحارث:

وَفَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللهُ وَمَا إنْ لِلْحَائِنِينَ دِمَاءُ[4]

5- ما يلحق بالفاظ القسم:

أ- يمينا: تجري مجرى قسماً والتقدير: "حلفت بالله يميناً"، ومنه قول زهير:

يَميناً لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُما على كلِّ حالٍ من سَحيلٍ وَمُبْرَمِ[5]

ب- لعمرك أو لعمري أو لعمر ابيك: قسم ودعاء، وهو العمر، معناه قسم بالبقاء[6]، وجاء في اللسان: العمر، والعمر والعمر: الحياة، ويقال: طال عمره وعمّر، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا قالوا: لعمرك فتحوا لا غير، والجمع أعمار، وسمي الرجل عمر تفاؤلا أن يبقى،

(1) الوسيط: مادة آلا

(2) شرح المعلقات السبع:19.

(3) المصدر نفسه: 64.

(4) المصدر نفسه:154.

(5) المصدر نفسه: 75.

(6) حروف المعاني: الزجاجي: 67.

والعرب تقول في القسم: لعمري، ولعمرك، ويرفعونه بالابتداء، ويضمرون الخبر كأنه قال: لعمرك قسمي، أو يميني، أو أحاف به منها، وقيل العمر: الدين، وأيّا كان فإنه لا يستعمل في القسم إلا مفتوحا[1].

وذكر الزجاجي: ومن المرفوع في القسم عندهم: "لعمرك"، وهو مرفوع بالابتداء، والخبر مضمر، والتقدير: "لعمرك ما أقسم به". وكذلك: "لعمر الله" كأنه حلف ببقائه عزّ وجلّ"[2].

فمن نماذج(لعمرك) قول طرفة:

لَعَمْـرُكَ إِنَّ المَـوْتَ مَـا أَخطَـأَ الفَتَـى ... لكَـالطِّوَلِ المُرْخَـى وثِنْيَـاهُ باليَـدِ[3]

ومن نماذج(لعمري) قول زهير:

لَعَمْـرِي لَـنِعْمَ الحَـيُّ جَـرَّ علـيهِمُ ... بِمَـالا يُـوَاتِيهِمْ حَـصِينُ بـنُ ضَمْـضَمِ[4]

ومن نماذج (لعمر أبيك) قول عنترة:

عُلِّقْتُهَـا عَرضَـاً وَأَقْتُـلُ قَوْمَهَـا ... زَعْمـاً لَعَمْـرُ أبيـكَ لَـيْسَ بِمَـزْعَمِ[5]

ت- يمين الله:

فمن ذلك قول امرىء القيس:

فقالَـتْ: يَمـينَ اللهِ مالَـكَ حِيلَـةٌ ... وَمَـا إِنْ أرى عنـكَ الغَوايـةَ تَنْجلـي[6]

---

(1) اللسان: مادة: عمر.

(2) الجمل في النحو: 74،

(3) شرح المعلقات السبع: 59، ومنه قوله أيضا:[شرح المعلقات السبع:67]

لَعَمْـرُكَ مَـا أمْـري عَلَـيَّ بِغُمَّـةٍ ... نَهَـاري وَلا لَيْلِـي عَلَـيَّ بِـسَرْمَدِ

ومنه قول زهير:[شرح المعلقات السبع: 81،79]

لَعَمْرُكَ ما جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ ... دَمَ ابْـنِ نَهِيـكٍ أوْ قَتِيلَـا لُمَـثَّلَمِ

(4) شرح المعلقات السبع: 79.

(5) المصدر نفسه: 131.

(6) المصدر نفسه: 22.

فقوله (يمين) قسم يروى بالرفع والنصب، فالرفع على الابتداء، وخبره محذوف تقديره (قسمي)، أما النصب فعلى نزع الخافض، والتقدير: (حلفت بيمين الله)، وقد يجوز أن يكون مفعولا مطلقا لفعل محذوف من معناه مثل (حلفت أو قسمت).

ث- وجدّك:

ومنه قول طرفة:

وَلَـوْلا ثَـلاثٌ هُـنَّ مِـنْ لَـذَّةِ الفَتَـى   وَجَـدِّكَ لَـمْ أحْفِـلْ مَتَى قـامَ عُـوّدِي[1]

ج- دلالة(ولقد) على القسم:

يقول عنترة:

وَلَقَـدْ حَفِظْـتُ وصَـاةَ عَمِّـي بالـضُّحَى   إذْ تَقَلَّـصَ الـشَّفَتَانِ عَـنْ وَضْـحِ الفَـمِ[2]

فالواو حرف قسم وجر، والمقسم به محذوف تقديره: والله، والجار والمجرور متعلقان بفعل محذوف، تقديره: أقسم، واللام واقعة في جواب القسم[3].

---

(1) وقوله ايضا: [شرح المعلقات السبع:62] وقرّبت بالقربى وجدّك أنني متى يك أمر للنكيثة أشهد

(2) شرح المعلقات السبع:142.

(3) ومن ذلك قوله ايضا:[شرح المعلقات السبع: 131، 137، 143]

وَلَقَدْ شَفى نَفْسي وَأبْرأ سَقْمُهَا   قِيلِ الفَوَارسِ وَيْكَ عَنْتَر أقْدِمِ
وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدامَةِ بَعْدَما   رَكَدَ الهَواجِرَ بِالمَشُوفِ الْمعْلَمِ
ولقد نزلت فلا تظنّي غيره   منّي بمنزلة المحبّ المكرم
وَلَقَدْ خَشِيْتُ بِأنْ أمُوتَ وَلَمْ تَدِرْ   لِلْحَرْبِ دائِرةً عَلى ابْنَيْ ضَمْضَمِ
إنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أبَاهُمَا   جزر السِّباعِ وكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ

الإنزياح في أسلوب القسم:

إن أساليب القسم التي وردت في شعر المعلقات لم تخرج عن المألوف والشائع في ما هو معروف في أسلوب القسم إلا في النقطتين الآتيتين:

أ- إن أسلوب امرىءالقيس في القسم على لسان فاطمة قد خرج عن المألوف، لأن أسلوبه ومن الوجهة الدلالية الخالصة، لا يعني الرفض، ولا يعني التقديس؛ بمقدار ما هو كلام تقوله المرأة حين تريد باطناً ولا تريد ظاهراً. فالتَّأبّي، والتَّألِيُّ لدى هذه المرأة لم يكن يُقْصَدُ منه التمنُّعُ الحقيقيّ، ولا التيئيس منها، ولا التزهيدُ فيها؛ بمقدار ما كان ضَرْبَاً من الغَنَجِ والإغراء بها، حتّى قيل: إنّ البيت الثاني هو أغنج بيت قيل في الشعر العربيّ على سبيل الإطلاق كأن النسيج الشعريّ لدى امرئ القيس أبداً يَسْتَمِيزُ عن النسوج الشعريّة لدى زملائه المعلّقاتيّين، ويتفرّد عنها، إن لاّ نقل يتسامى عليها. فالقَسَم لديه، هنا، مُنْزاحٌ لأنّه لا يحتمل ظاهِرَ الدلالة، بينما نلفي الألاَيَا، لدى طرفة وزهير، لا تخرج عن وَضْعِها اللغويّ، المألوف لدى الناس[1].

ب- ونلاحظ بان شعراء المعلقات لم يفرقوا بين (الحلف والقسم) فجاءا بمعنى واحد وهو القسم، وهذا الاستخدام يمثل انزياحا عن المعيار المألوف وهو الفرق بين الفعلين في الدلالة، لأن الحلف وما يشتق منه في معرض اليمين الكاذب، الذي يصدر عن أناس غير ملتزمين بأيمانهم، بينما الفعل(أقسم) يكون في معرض الصدق وغالبا ما أسند (القسم) إلى الله عزّ وجل[2].

يقول امرؤ القيس:

وَيَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ   عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحَلَّلِ[3]

في البيت السابق جاء الحلف وهو قولهآلت حلفةً بمعنى القسم، وفي الحقيقة أن هناك مفارقة بين الحلف والقسم، كما فرق القرآن بينهما وذلك في قوله عزّ وجلّ: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِيٓ

(1) السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها،عبد الملك مرتاض: 179-180.

(2) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القران الكريم، عودة أبو عودة: 514.

(3) شرح المعلقات السبع:19.

﴿أَيْمَٰنِكُمْ وَلَٰكِن يُؤَاخِذُكُم بِمَا عَقَّدتُّمُ ٱلْأَيْمَٰنَ فَكَفَّٰرَتُهُۥٓ إِطْعَامُ عَشَرَةِ مَسَٰكِينَ مِنْ أَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ أَهْلِيكُمْ أَوْ كِسْوَتُهُمْ أَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ فَمَن لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَٰثَةِ أَيَّامٍ ذَٰلِكَ كَفَّٰرَةُ أَيْمَٰنِكُمْ إِذَا حَلَفْتُمْ وَٱحْفَظُوٓا۟ أَيْمَٰنَكُمْ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمْ ءَايَٰتِهِۦ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿٨٩﴾﴾ [المائدة: 89].

وقوله تعالى: ﴿فَلَآ أُقْسِمُ بِرَبِّ ٱلْمَشَٰرِقِ وَٱلْمَغَٰرِبِ إِنَّا لَقَٰدِرُونَ ﴿٤٠﴾﴾[المعارج: 40].

فجاء الحلف بمعنى اليمين الكاذب، في حين أنّ لفظة (أقسم) فقد ورد في القرآن الكريم في معرض الصدق.

2- أسلوب المدح والذم:

المدح والذم أسلوب من أساليب العربية وضعه النحاة في باب مستقل، وعدّه البلاغيّون من الإنشاء غير الطلبي، وقد ذكر النحاة لهذا الأسلوب ألفاظا منها ما هو لإنشاء المدح مثل (نعم) و(حبذا) ومنها ما هو لإنشاء الذّم مثل (بئس) و(لاحبّذا)، فالغرض من هذه الألفاظ هو إنشاء المدح والذم، وأن تلك الألفاظ تصنّف على أساس من المعنى، فهي ألفاظ تدخل على الجملة الاسميّة لتنفيذ المدح أو الذّم والمبالغة فيه، وتشكل ركنا رئيسا في أسلوب المدح والذم القائم على انفعال في النفس تجاه موضوع خارجها يستحق أن يمدح أو يذم، وهذا ما يجعلنا نصنفها في الجمل الانفعاليّة والأساليب التأثيرية[1].

أ- **الأسلوب المباشر في أسلوب المدح**: وذلك باستخدام ألفاظ لإنشاء المدح أو الذم، فمن ذلك قول زهير:

يَميناً لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُما ... على كلِّ حالٍ من سَحيلٍ وَمُبْرَمِ[2]

فالتركيب اللغوي (لنعم السيدان) أسلوب أراد به الشاعر مدح ممدوحيه، بصفات الكرم والتعاون، لما بذلا من جهد مادي ومعنوي للصلح بين عبس وذبيان، وحذف المخصوص بالمدح يؤدي معنى التفخيم والسياق يدلّ عليه.

---

(1) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث:519.

(2) شرح المعلقات السبع: 75.

ب- الأسلوب غير المباشر في المدح والذم، وذلك باستخدام تراكيب يدل عليهما، فمن ذلك قول عنترة:

شَـرِبَتْ بِمـاءِ الدُّحْرُضَـيْنِ فَأَصْـبَحَتْ   زَوْراءَ تَنْفِـرُ عَـنْ حِيَـاضِ الـدَّيْلَمِ[1]

إن الشاعر يمدح ماءَ عينِ الدُّحرُضَيْنِ الذي شرَبَتْ منه ناقتُه فحَسُنَتْ لذلك حالُها، فسمنَتْ وفُرُهَتْ من وجهة، وأمست راغبةً من الشراب من ماء حِيَاضِ الدَّيْلَمِ (وهو ماء الأعداء لزُعُوقِهِ) من وجهة أخرى[2]، ومن خلال قراتنا لأبيات معلقته نتبيّن بأن الشاعر يقابل بين حقلين معجميّين هما (حقل الذم، وحقل المدح)؛ سعيا لإبراز ذاته، وذلك من خلال نفي المفردات الذمّيّة عن نفسه، وتثبيت المفردات المدحيّة لها، وذلك كما يلي:

1- حقل الذم: 'الكسل، التبلّد، الخوف، الإنكار' (ينفيها الشاعر عن نفسه: لم أكسل، لم أتبلّد).
2- حقل المدح: 'فتى، الرفد، الذروة، الشريف، المصمّد' (يثبّتها الشاعر لنفسه: أرفد، تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصمّد).

ومن خلال قراءتنا لأسلوب المدح والذّم في شعر المعلقات، تبيّن لنا بأن الشعراء لم يخرجوا عمّا هو مألوف في هذا الأسلوب، ولكن جماليات أسلوبهم في المدح والذم أضفت الحيوية والتمييز لنصوصهم مما يجذب انتباه المتلقي، منبعثا فيه الدهشة والغرابة وبالتالي كل ما يبعث المفاجئة فهو يدخل من باب الانزياح الأسلوبي حتى وإن كان هذا الأسلوب بعيدا من الفنون البلاغية.

ثالثا: ظواهر أسلوبية في التركيب:

1- التحول الأسلوبي:

وهو انزياح تركيبي يعني الانتقال من بين أساليب الكلام 'انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني'[3]، كالتحول من الإنشاء إلى الخبر ومن الخبر إلى الإنشاء، إذ تساهم تلك الأساليب في بناء النصوص وزيادة شعريتها. فمن ذلك قول الحارث:

---

(1) شرح المعلقات السبع:135.
(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها
(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 127.

وَاذكُـرُوا حِلْـفَ ذي المَجـازِ ومـا قـدْ مَ فيـــــهِ الْعُهُــــودُ وَالْكُفَــــلاءُ
حَـذَرَ الجَـوْرِ وَالتَّعَـدِّي وَهَــلْ يَـنْ قُـــضُ مـــا في المَهـــارقِ الأَهـــوَاءُ
وَاعْلَمُـــوا أَنَّنـــا وَإِيَّـــاكُمْ فِـــي مَـا اشْـتَرَطْنا يَـوْمَ اخْتَلَفْنـا سَـوَاءُ[1]

** **

أَعَلَيْنـــا جُنـــاحُ كِنْـــدَةَ أَنْ يَـــغْ نَـــمَ غـــازِيهِمُ وَمِنَّـــا الجَـــزَاءُ
أَمْ عَلَيْنـــا جَـــرَّى إِيَـــادٍ كمـــا نِـــي طَ بِجَـــوْزِ الْمحَمَّـــلِ الأَعبَـــاءُ
لَـيْسَ مِنَّـا الْمَـضَرَّبُونَ وضــلا قَـيْ سٌ وَلا جَنْـــدَلٌ وَلا الحَـــذَّاءُ
أَمْ جَنَايَـــا بَـــني عَتيـــقٍ فَإِنَّـــا مِـــنْكُمُ إِنْ غَـــدَرْتُمْ بُـــرَآءُ
وَثَمـــانُونَ مِـــنْ تَمِـــيمٍ بِأَيْـــدِي هِـــمْ رِمَـــاحٌ صُـدُورُهُنَّ الْقَـضاءُ[2]

نلاحظ ظاهرة التحول الأسلوبي بصورة جلية في هذه الأبيات، إذ إنّه استخدم أسلوبي الخبر والإنشاء في البيت الثاني، وذلك كالآتي:

(حذر الجور والتعدي): ← أسلوب الخبر(الجملة الخبرية)

(وهل ينقض ما في المهارق الأهواء): ← أسلوب الإنشاء (استفهام)

فالشاعر أراد أن يبين لخصمه أن ما تم الاتفاق عليه في ذي المجاز وبحضور عمرو بن هند، لا تبطله أهواؤهم الضالة[3]، وقد استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام لكي يبين للمتلقي التزام قبيلته بتلك العهود، وأنهم يرفضون نقض العهود.

وفي البيت الثالث والرابع والخامس يستمر في استخدام أسلوب الإنشاء (الاستفهام وفعل الأمر):

وَاعْلَمُـــوا أَنَّنـــا وَإِيَّـــاكُمْ فِـــي مَـا اشْـتَرَطْنا يَـوْمَ اخْتَلَفْنـا سَـوَاءُ
أَعَلَيْنـــا جُنـــاحُ كِنْـــدَةَ أَنْ يَـــغْ نَـــمَ غـــازِيهِمُ وَمِنَّـــا الجَـــزَاءُ
أَمْ عَلَيْنـــا جَـــرَّى إِيَـــادٍ كمـــا نِـــي طَ بِجَـــوْزِ الْمحَمَّـــلِ الأَعبَـــاءُ

(1) شرح المعلقات السبع: 156
(2) المصدر نفسه: 157.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 156.

فنراه في البيت الثالث يستخدم أسلوب الإنشاء (فعل الأمر) لكي يبين للمقابل بأنهم معهم سواء في تلك الشرائط التي أوثقوها في حلف ذي المجاز، فأراد أن ينبه الخصم على نقض العهود.

ونراه في البيت السادس يرجع إلى الأسلوب الخبري(النفي):

(لَيْسَ مِنَّا الْمَضْرَبُونَ وضلا قَيْسٌ وَلا جَنْدَلٌ وَلا الحَذَّاءُ)

ثم يتحول إلى الأسلوب الإنشائي (الاستفهام)، وذلك في قوله:

(أَمْ جَنَايَا بَنِي عَتِيقٍ فَإِنَّا مِنْكُمُ إِنْ غَدَرْتُمْ بُرَآءُ)

وبعدها يتحول إلى الأسلوب الخبري إذ يقول:

(وَثَمَانُون مِنْ تَمِيم بِأَيْدِيهِمْ رِمَاحٌ صُدُورُهُنَّ الْقَضَاءُ)

إن هذه التحولات الأسلوبية يرجع سببها إلى موقف الشاعر في الدفاع عن قبيلته ضد بني (بكر)، فاحتاج أكثر من أسلوب في الكلام لغرض إقناع المتلقي ببراءتهم من كل تهمة توجه إليهم، فلوّن في صور الأداء، فاستعان بالأساليب الإنشائية كالاستفهام، والأمر ليجذب اهتمام السامع؛ وراوح بين الإنشاء والخبر لأن التنوع الأسلوبي يفيد الشاعر في التأثير في المتلقي وإقناعه بما يهدف اليه، ومن جهة أخرى تعدّ هذه الظاهرة انزياحا تركيبيا عن طريق التنوع في استخدام الأساليب، فيلفت انتباه المتلقي ويفاجئه ومن ثمّ يثير الحسّ الجمالي فيه.

وبهذا فإن هذا النص الشعري اتكأ على التحول الأسلوبي في توصيل المعاني فمن الإنشاء إلى الخبر ثم إلى الإنشاء من جديد، ليظهر نصا شعريا تعلوه غمامة تحتاج من المتلقي شيئا من اعمال الفكر وكدّ الذهن لكي يصل إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر.

2- الالتفات

الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعيّة في اللغة الأدبية، واستقرّ مفهومه عند البلاغـيين على أنه الانتقال مـن أسـلوب إلى أسـلوب آخـر أو انـه الانـصراف عنـه إلى آخـر[1] ويقـوم علـى مقتضيات التخطي والانحراف عن الأنماط المعتادة، وهو خاصية تعبيريـة ذات طاقـات إيحائيـة يبنـى على الإنزياح عن النسق اللغوي المألوف، وذلك من خلال انتقـال الكـلام مـن صـيغة إلى أخـرى، كالانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو العكس[2].

والالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمدا على الإنزياح من خلال المطابقة، ومن أنواعها: الانتقال من المخاطب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفـرد، أو من زمن الماضي إلى الحاضر، وما يشبه ذلك[3] ويعدّ التجريد[4] من ضمن أنواع الالتفات.

وان الالتفات من السمات التضليليّة التي تأسر وجدان الشاعر فيلجأ إليها لمداورة القـارئ وتطرية لنشاط السامع...وعدّ الالتفات من صميم الإنزياح لشموليّته علـى بنيـة إلتباسّـية تـضليليّة يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كلّه بلغة شعريّة[5].

ويمكن حصر جمالية الالتفات في عنصرين[6]:

1- إتيان الشاعر بمعنى يريد الإنصراف به إلى معنى آخر.

2- إكساب هذا المعنى سمات إلتباسية بمحاولة تضليل القارئ.

ونلاحظ أن ظاهرة الالتفات قد وردت بـشتى أنواعـه في شـعر المعلقـات إذ عـني شـعراء المعلقات في قصائدهم بالالتفات عناية جلـى، أسـهمت مـع الظواهرالإنزياحيـة الأخـرى في تقويـة الإحساس الجمالي بالنص، إذ ورد من الإلتفات في شعر المعلقات الأنواع الآتية:

1- الالتفات الفعلي 2-الالتفات العددي 3-الالتفات النوعي أو الضميري.

وفيما يأتي نماذج لكل منها:

---

(1) فن الالتفات في مباحث البلاغيين، جليل رشيد فالح، مجلة آداب المستنصرية، د.مط، بغداد، ع9، د.س، 1984:ص 66.

(2) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير: 83.

(3) ينظر: البديع: 58.

(4) التجريد: شكل من أشكال الالتفات وهو مخاطبة الشاعر لنفسه. ينظر: الايضاح:206.

(5) ينظر: شعرية الإنزياح دراسة في جماليات العدول، د.خيرة حمزة العين:224.

(6) المصدر نفسه:229.

1- الالتفات الفعلي:

إن هذا النوع يقع بين صيغ الأفعال مثل: من المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي)، فمن ذلك قولعمرو بن كلثوم:

قِفِـي قَبْـلَ التَّفَـرُّقِ يَـا ظَعِينـا نُخَبِّـرْكِ الْـيَقِينَ وَتُخْبِرِينـا
قِفِـي نَسْألْكِ هَـلْ أَحْـدَثْتِ صِـرْماً لِوَشْـكِ الْبَـيْنِ أَمْ خُنْـتِ الأَمِينَـا[1]

نلاحظ وجود الالتفات الفعلي في البيتين وذلك كالآتي:

(قفي) = فعل الأمر ← (نخبرك) (تخبرينا) = فعل المضارع

(قفي) =فعل الأمر ← (نسألك) = فعل مضارع ← (خنت)=فعل ماض

يبدو أن الشاعر قد أحسّ بألم فراق الحبيبة، فيستوقفها مشتكيا لها ما أصابه من الهموم والألم بسبب ابتعادها عمن يحب، وبالمقابل فإن الشاعر سوف يكشف لها ما وقع من الأحداث بعد هذه الفترة، وأيضا لكي يتأكد الشاعر هل أن الفراق أدى إلى القطيعة أو الخيانة، إذن نستطيع القول بأن التركيب السطحي لهذين البيتين-والمكون من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسب تماما لما يريده الشاعر بان يعرفه من التغيرات والتطورات الحاصلة بعد فترة الانقطاع، فالشاعر استخدم كل صيغ الأفعال (الماضي، المضارع، والأمر) وكأنه بهذا الأسلوب أراد أن يبحث في كل الجوانب والنواحي والأوقات لكي يتأكد من يلائمه حبها له[2].

2- الالتفات العددي:

وهو الانتقال من: (الجمع إلى المفرد، وبالعكس)، ومن (المثنى إلى الجمع، وبالعكس).

أ- الانتقال من الجمع إلى المفرد:

فمن ذلك قول عنترة:

هَـلْ غَـادَرَ الْـشُعَرَاءُ مِـنْ مُتَـرَدَّمِ أَمْ هَـل عَرَفْـتَ الْـدَّارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ[3]

---

(1) شرح المعلقات السبع: 114.

(2) ومن الالتفات الفعلي أيضا قوله: (ورثنا / ونورثها:125)، (ملأنا/ نملؤه:127).

(3) شرح المعلقات السبع: 130.

غادر الشعراء (الجمع) ← عرفت (المفرد)

في صدر البيت وفي قوله (غادر الشعراء) استخدم الشاعر صيغة الجمع إذ إنّه قصد بكلامه (جماعة الشعراء)، في حين أنه في العجز البيت وفي قوله (عرفت) التفت إلى (المفرد المخاطب)، إذ عدل عن أسلوب (الجمع) إلى (المفرد)، وهذا التفات يكمن فيه الالتفات النوعي(الضميري)، لأنه في الوقت نفسه عدل من أسلوب الغيبة إلى الخطاب[1].

ب- الانتقال من المفرد إلى الجمع: فمن ذلك قول عنترة:

وَتَحُلُّ عَبْلَةُ بِالْجِوَاءِ وَأَهْلُنَا ... بِالْحَزْنِ فَالصَّمَّانِ فَالْمُتَثَلَّمِ[2]

انتقل الشاعر من المفرد إلى الجمع كما موضّح أدناه:

تحل عبلة (المفردة المؤنثة) ← أهلنا (الجمع)

في عجز البيت انتقل الشاعر إلى صيغة الجمع في (أهلنا) وكأنه أوحى بذلك جمع شمله مع حبيبته، فهو يشعر بالوحدة ولكنه تحاشى الأسلوب المفرد ولم يقل (أهلي) تعويضا لفراق الحبيبة التي حلّت بعيدة عن الشاعر.

ت- الانتقال من المثنى إلى الجمع: فمن ذلك قول امرىء القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[3]

يكمن الالتفات العددي في قوله (قفا/ نبك) وذلك كما مبيّن أدناه:

قفا (للمثنى) ← نبك (للجمع)

إن الشاعر طلب من صاحبيه الوقوف لمشاركته البكاء عند تذكر الحبيبة التي فارقته ومنزلا خرجت منه[4]، فالتفت إلى صيغة الجمع في البكاء، وكأن الشاعر أراد بهذا الأسلوب المشاركة الوجدانية لدى المتلقي لفهم معاناة الشاعر وهمومه بسبب مفارقته الحبيبة والديّار.

---

(1) ومنه قول الحارث: (فككنا/ حبسه: 155).

(2) شرح المعلقات السبع: 131.

(3) المصدر نفسه:13.

(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 131..

3- الالتفات النوعي(الضميري):

وهو أكثرها شيوعا في الكلام، الذي يقع بين أنواع الضمائر، والضمائر تنقسم على ثلاثة أنواع هي (التكلم، والخطاب، والغيبة)، يمثل كل نوع منها في النص الشعري وظائف يستدل عليها تبعا للعلاقات القائمة بينها[1]، لأن تلك الضمائر يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل الجملة النحوية التقليدية، لتدلّ على نماذج جمالية تتعلق بأحاسيس المبدع ومشاعره، لأن: الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنويع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى[2].

واستخدمه شعراء المعلقات كأحد التقنيّات الأسلوبيّة التي تظهر قدرة الشاعر على التصرف والافتنان في وجوه الكلام[3] وكما نعلم بأن التنويع في استخدام الضمائر يعدّ كسرا للسياق اللغوي فيلفت انتباه المتلقي ويشوّقه، لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسقٍ بعينه سيكون سياقاً مُشْبَعاً[4]، لذلك فان الانتقال بين تلك الأساليب يعد خروجاً على المألوف إلاّ انه خروج يهدف إلى تحقيق إيحاءات متعددة لافتة لانتباه القارئ[5]، واستخدم شعراء المعلقات أنواع الالتفاتات الآتية:

أ-الانتقال من الخطاب إلى الغيبة. ب-الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

ت-الانتقال من التكلم إلى الخطاب. ث-الانتقال من الخطاب إلى التكلم.

ج-الانتقال من الغيبة إلى التكلم. ح-الانتقال من التكلم إلى الغيبة.

أ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

ورد الالتفات من (الخطاب إلى الغيبة) وصدرت عنه بواعث مختلفة منها: إقناع المخاطب، والتعظيم والعِبْرَة، والتحقير، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ[6]

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 185.

(2) فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح:65.

(3) الكشاف: 3/ 62.

(4) ينظر:أسلوبية البناء الشعري، ارشد علي محمد: 102-103، وينظر:الأسلوبية، د.فتح الله احمد سليمان: 229.

(5) ينظر: البلاغة والاسلوبية: 204-205، وينظر: الانزياح في انشودة المطر للسياب، سعدون محسن اسماعيل الحديثي، (رسالة ماجستير):91.

(6) شرح المعلقات السبع:18.

قام الشاعر بالعدول من الخطاب إلى الغيبة وذلك وفق المخطط الآتي:

فمثلك (الكاف) ضمير متصل ← للخطاب فألهيتها (ها) ضمير متصل للغيبة

إن الشاعر استخدم الالتفات الضميري إذ عدل من الخطاب إلى الغيبة من أجل إقناع المرأة التي يخاطبها لكي يلين له قلبها، فبين لها بأنه خدع الحبلى والمرضع من قبلها مع اشتغالهما بأنفسهما فكيف هي تتخلص منه.

ب- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

ورد مفهوم الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في شعر المعلقات لمسوغات متعددة مثل: التنبيه، التوبيخ، توجيه العتاب واللوم، السخرية، وبثّ الشكوى إلى المخاطب المقصود في النص، إذ إنّ الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه[1]، فمن ذلك قول الحارث:

إذ تُمَنُّونَهُمْ غُروراً فَساقَتْ	هُمْ إليكُمْ أُمْنِيَّةٌ أشْراءُ
لَمْ يَغُرُّوكُمُ غُروراً ولكِنْ	رَفَعَ الآلُ شَخْصَهُم والضَّحاءُ[2]

في البيت الأول إلتفت الشاعر في قوله (تمّنونهم، فساقتهم/إليكم) من الغيبة إلى الخطاب كما مبيّن أدناه:

فساقتهم (هم) ضمير متصل للغيبة ← إليكم (كم) ضمير متصل للخطاب

نلاحظ أن الانتقال من الغيبة- التي هي حكاية حال وقعت- إلى الخطاب المباشر الذي يستحضر المخاطب، إنما هو لغرض توجيه العتاب واللوم إلى المخاطب، لكونهم اغتروا بشوكتهم وعدتهم فتمنّوا قتال العدوّ، فساقتهم إليهم أمنيتهم التي كانت مع البطر"[3]، ونلاحظ في البيت الثاني بأن الشاعر يلتفت من الخطاب إلى الغيبة-بعكس الالتفات في البيت الأول- للغرض نفسه،

(1) المثل السائر: 2/ 183.
(2) شرح المعلقات السبع: 153.
(3) المصدر نفسه:173.

كما إن هذا الأسلوب يجعل المتلقي أكثر استثارة وتنبهاً، مفعماً بالمشاركة الحيوية[1] لتقبل النص وفهمه[2].

ت- الانتقال من التكلم إلى الخطاب:

وقد ورد هذا النوع من الالتفات الضميري لأغراض وغايات متعددة هي: النصح والإرشاد، الحثّ على فعل أمر ما، التنبيه، التخصيص، العتاب واللوم، فمنه قول طرفة:

رَأيتُ بَني غَبراءَ لا يُنكِرونَني وَلا أهلُ هَذاكَ الطِرافِ المُمَدَّدِ

ألا أيُّهَذا اللائِمي أحضُرَ الوَغى وَأن أشهَدَ اللَّذاتِ هَل أنتَ مُخلِدي[3]

استخدم الشاعر الالتفات في البيتين كما مبيّن أدناه:

رأيت(التاء) للمتكلم ← ألا أيّها اللائمي(موجه للمخاطب)

إن الشاعر اختار هذا الأسلوب لغرض إلقاء العتاب واللوم على المخاطب، في البيت الأول قال (رَأيتُ) أراد انه حتى لو انَّ أهله وأقاربه هجروه وابتعد عنهم، فان الناس الذين أحسن إليهم الشاعر سواء من الفقراء الذين لصقوا بالأرض من شدة الفقر فلا ينكرون إحسانه، أو من الأغنياء فلا ينكرون استطابتهم صحبته ومنادمته[4]، إذ إنّ هم لا يتخلون عنه، وبعد ذلك ينتقل فيوجّه الخطاب إلى الذي يلومه بقوله (ألا أيُّهَذا اللائِمي) مستنكرا له- باستخدام أسلوب الاستفهام الذي يفيد الجحود- إنه إذا ما ترك الحرب وشُغِل بملذات الحياة فهل سيصرف عنه الموت ف يكون خالدا؟

---

(1) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم: 2/ 147.

(2) ومنه قول عنترة: (حلّت، أصبحت/للغائبة/ طلابك، ابنة مخرم، /للمخاطبة: 131)، إن ذكر الحبيبة في صدر البيت بأسلوب الغائب، يوحي ببعد الحبيبة عن الشاعر لكونها نزلت بأرض الأعداء،ولكن التفات الشاعر في عجز البيت إلى المخاطب يدل على قرب منزلتها في قلب الشاعر، فهي مهما ابتعدت تكون حاضرة في قلبه.

(3) شرح المعلقات السبع:59.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 59.

ث- الانتقال من الخطاب إلى التكلم:

وفي هذا النوع من الالتفات ينتقل الشاعر من أسلوب الخطاب إلى التكلّم، وفقا لما تتطلبه الأفكار التي يطرحها الشاعر في النص الشعري فمن تلك الأفكار: التخصيص، ومنه قول لبيد:

فَـاقْنَعْ بِمَـا قَـسَمَ الَمِلِيـكُ فإنّمـا ... قَـسَمَ الَخلائِـق بَيْنَنـا عَلامُهـا[1]

إن الإلتفات يكمن في قوله:

فاقنع (للمخاطب) ← بيننا (لجماعة المتكلمين)

عدل الشاعر من أسلوب المخاطب المفرد الذي يقصد به الخصم- وفي هذا الأسلوب تحقير وتصغير من شأن المخاطب- إلى جماعة المتكلمين - وفيه تعظيم لشأنهم-، وذلك لكي يوحي للمتلقي ما أراده من فخر بقومه من خلال تخصيصهم وتمييزهم بالكمال والرفعة بين الخلائق، في حين أن العدوّ نصيبه النقص والوضاعة، لذا يتوجب عليهم القناعة بما قسم المليك لهم ما يستحقون.

ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم

وتأتي هذه الطريقة لغايات وأغراض يحدّدها المعنى في السياق الشعري فمنها: الكرم والشجاعة والفخر والتعظيم، فمنه قول عمرو بن كلثوم:

وَعَتَّابَـاً وَكُلْثُومَـاً جَمِيعَـاً ... بِهِـمْ نِلْنَـا تُـرَاثَ الأَكْرَمِينَـا[2]

** **

فَـصَالُوا صَـوْلَةً فِـيمَنْ يَلِـيهِمْ ... وَصُـلْنا صَـوْلَةً فـيمَنْ يَلِينـا[3]

فالشاعر انتقل- في البيتين- من الغيبة إلى المتكلم وذلك كما موضّح أدناه:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 109.

(2) المصدر نفسه:122

(3) المصدر نفسه: 123.

في البيت الأول:

بهم (هم) ضمير متصل للغائبين ← نلنا(نا)ضمير متصل للمتكلمين

وفي البيت الثاني:

(فصالوا/ يليهم) لجماعة الغائبين ← (فصُلنا/ يلينا) لجماعة المتكلمين

إذن استخدم الشاعر هذا الأسلوب مفتخرا بأمجاد قبيلته، إذ إنّهم ورثوا مجد عتّاب وكلثوم وبهم بلغوا ميراث الأكارم[1]، وأن انتقاله في البيت الثاني من الغيبة إلى التكلم جاء أيضا لبيان شجاعتهم وحسن بلائهم في القتال إذ إنّ هم حملوا على من يليهم من الأعداء كالأبطال وكانت النتيجة الانتصار واغتنام الأموال والسبايا.

ح- الانتقال من التكلم إلى الغيبة: فمن ذلك قول زهير:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسأمِ[2]

سئمت (المتكلم) ← ومن يعش (الغائب)

إن الشاعر في صدر البيت يتكلم عن نفسه قائلا "سئمت تكاليف الحياة" ثم يعدل إلى الغيبة بقوله" ومن يعش"، بيّن الشاعر في صدر البيت بانه عمّر طويلا فرأى من الأحداث ما جعله يسأم فالتفت إلى الغيبة في الشطر الثاني تشويقا لدفع هذا السأم عن نفسه وعن المتلقي، وهذا الأسلوب يؤدي إلى تشويق المتلقي ل"سماع الكلام واستدرار إصغائه إليه بحُسْن الإيقاظ"[3].

3- الاعتراض

وهو نوع من أنواع الإنزياح التركيبي من خلال إقحام الترتيب لعناصر الجملة أي" بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبيّ تماما عن التركيب بقطع هذا التسلسل"[4]، وان خلخلة تسلسل الترتيب في

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع:122.

(2) المصدر نفسه:82.

(3) الكشاف:3/ 62. ومنه قول الحارث: (جزعنا/المتكلمين/ ولّوا/الغائبين:155).

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 290.

الجمل وانحرافه، يدل على رؤية الشاعر المضطربة[1]، والاعتراض نتيجة التفاعل المثمر للعملية الذهنية (البنية العميقة)، داخل ذات المبدع[2]، وفائدته تقوية الكلام وتحسينه ودفع الرتابة عنه وشحن العبارة باليقظة والإثارة، ويقع الاعتراض في مواضع منها[3]:

أ- بين الفعل ومفعوله. ب-بين المبتدأ والخبر. ت-بين الشرط وجوابه. ث-بين جملتين مستقلتين.

أ- بين الفعل ومفعوله: فمن ذلك قول امرىءالقيس:

خرجتُ بها أمشي تجرُّ وراءَنا -عَلَى أثرَيْنا- ذَيْلَ مِرطٍ مُرَحَّلِ[4]

يكمن الاعتراض بوقوع شبه جملة (على أثرينا) بين الفعل والمفعول به، وجاء به الشاعر ليبرر حالة الجر بغية تشويه أثريهما وانتزاعه من نفس القارئ، وهي في الحقيقة حالة الاندثار والقهر والاستلاب التي تسيطر على نفس الشاعر[5] وتضغط عليها[6].

ب- بين المبتدأ والخبر: يقول عنترة بن شداد:

لَوْ كانَ يَدري ما المُحاورةُ اشتكَى وَلَكانَ -لَوْ عَلِمَ الكَلامَ- مُكَلِّمِي[7]

ف(لو) الثانية ومدخولها كلام معترض وقع بين اسم كان وخبره.

ت- بين الشرط وجوابه: يقول زهير بن أبي سلمى:

سَئِمْتُ تَكالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثمانِينَ حَولاً لا أبا لَكِ يَسأمِ[8]

---

(1) ينظر: القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 38.

(2) الأسلوب والأسلوبية: 80

(3) ينظر: الجملة العربية -تاليفها واقسامها-189.

(4) شرح المعلقات السبع:153-154.

(5) البناء الفني لشعر امرىء القيس: عبدالحق حمادي ياسين: 130.

(6) ومن ذلك قول عنترة: (شرح المعلقات السبع:: 131).

ولَقدْ نزلتِ فلا تظنّي غيره مِنّي بِمَنْزِلةِ المُحِبِّ المكرم

(7) شرح المعلقات السبع: 143.

(8) المصدر نفسه:82.

يكمن الاعتراض في جملة - لا أبالك- ولو سقط لم يخل بالإفادة، إذ إنّ الجملة المعترضة قد باعد بين الشرط وجوابه، وهو من نوعْ الاعتراض غير الجائز[1]، إذ يرى ابن الأثير انه لا فائدة من زيادته[2]، إذن هذه الزيادة هي الخروج عن المألوف، فتعدّ انزياحا في مستوى التركيب ومن جهة أخرى فإن هذه الجملة لها دورها في إكمال وحدتي الإيقاع في (فعول-مفاعلن)[3].

ث- بين جملتين مستقلتين: فمنه قول الحارث:

ثُمَّ حُجْراً أَعْنِي ابنَ أُمِّ قَطامٍ   ولَهُ فَارِسِيَّةٌ خَضْرَاءُ[4]

قام الشاعر بالإتيان بالجملة الاعتراضية (اعني ابن قطام) لغرض البيان وعدم الالتباس بمن يقصدونه بالاسم (حجر).

4- التجريد

التجريد في اللغة: جرد الشيء يجرده جردا، وجرده قشره، وجرد الجلد يجرده جردا نزع عنه الشعر، وجرد السيف من غمده: سله، والتجريد التعرية من الثياب[5] اذن التجريد هو إزالة الشيء من غيره في الاتصال[6].

وكان أبو علي الفارسي وابن جني من أوائل من تعرض لهذه الظاهرة، فقال ابن جني"اعلم ان هذا الفصل من فصول العربية طريف ورأيت أبا علي-رحمه الله- به غريا معنيا...ومعناه ان العرب قد تعتقد ان في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله، وقد يجري ذلك إلى

---

(1) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 2/ 168، وفن الاعتراض في البلاغة العربية دراسة تطبيقية تحليلية(بحث):89.

(2) ينظر:المثل السائر: 3/ 53.

(3) ومنه قول طرفة: شرح المعلقات السبع:63،59)

ولَولا ثلاثٌ هُنَّ مِن لَذّةِ الفتى   -وَجدُكَ- لَمْ أحفل متى قامَ عوّدي

وقرّبت بالقربى -وَجدّك- إنّي   متى يكُ أمرٌ للنكيثةِ أشْهَدِ

(4) شرح المعلقات السبع: 154.

(5) اللسان: مادة(ج ر د).

(6) الطراز: 72-73.

ألفاظها لما عقدت عليه معانيها. وذلك مثل قولهم: لئن لقيت زيدا لتلقين منه الأسد، ولئن سألته لتسألن منه البحر...وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه، حتى كأنها تقابله أو تخاطبه"[1].

وقسمه ابن الأثير على قسمين[2]:

الأول/ التجريد المحض: وهو أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، أي ان الخطاب موجه لغير الشاعر لكنه يريد به نفسه، "إذ تنشطر ذات الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشطر مخاطب، فيقيم الشاعر حوارا داخليا لكنه حوار قاس، وان هذا الأسلوب يغدو شكل من أشكال مواجهة الذات وحوارها ولومها"[3].

الثاني/ التجريد غير المحض: فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك." وهو شكل من أشكال الحوار إذ لا يكون فيه الحضور للضمائر، وإنما يكون للنفس الذي تشكل مصدرا لإحساس الإنسان وهواجسه وانفعالاته، فالشاعر يخاطب مكمن الشعور والإحساس"[4].

والتجريد شكل من أشكال الحوار الذي يريد الشاعر من خلاله أن يبرز مشاعره، وله خصوصيته من إذ إنّ ه شكل بلاغي مرتبط بهدف ما، وذلك من خلال السياق الذي ورد فيه[5].

وقد وردت هذه الظاهرة بكثرة في شعر المعلقات فمن ذلك:

1- التجريد بأسلوب الأمر:

فالأمر هو أحد أنواع الإنشاء الطلبي تتمثل في "طلب [حصول] الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[6] وصيغته هي: فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر[7]، إن بنية الأمر تحتوي على ثنائية الداخل والخارج، إذ تسير حركة الدلالة في بنية الأمر من البعد الداخلي الذي يحتوي على جانبي المتكلم والصياغة في مستواها السطحي، إلى البعد الخارجي الذي يحتوي على جانبي المتلقي والصياغة في مستواها العميق:

---

(1) الخصائص: 2/ 473-474.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 159-163، الطراز: 3/ 73-74، التلخيص في علوم البلاغة: 268، نهاية الإرب في فنون الأدب: 7/ 156، الفوائد: 230/ 233، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 2/ 40-47.

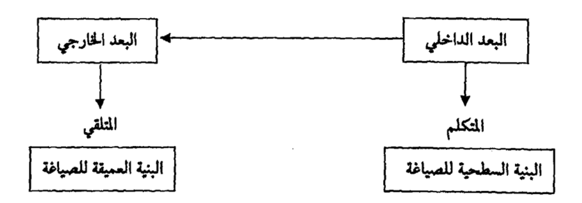
(3) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 91.

(4) المصدر نفسه: 105

(5) المصدر نفسه: 89.

(6) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: 313.

(7) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، محمد عبدالمطلب: 196.



وان بنية الأمر بنية توليدية تستعمل في غير طلب الفعل وتكشف بوضوح بحسب السياق التي ترد فيه. فمن أمثلة التجريد قول لبيد:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ ... وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا
وَاحْبُ الْمجَامِلَ بِالْجزيلِ وَصَرْمُهُ ... باقٍ إذا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوامُهَا
بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً ... مِنْها فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنامُهَا[1]

تكمن ظاهرة التجريد في(فاقطع/ وأحب) مخاطبا به نفسه، وهذا الأسلوب باستخدام فعل الأمر أكثر انفعالية وتأثيرا من قوله: (إنني أقطع/ إنني أحبو)، وكأن نفسه لم يطاوعه على القطع والانفصال فأراد من الذات الآخر أن يقوم بذلك:

المستوى السطحي: (فاقطع، أحب) ← (حديث الغير)

المستوى العميق: (أقطعُ، أحبو) ← (حديث المتكلم)

أي أن الشاعر قد جرّد من نفسه شخصا آخر منفصلا عنه ومماثلا له في الإدراك، والإحساس، طالبا منه أن يقوم بالانفصال من الحبيبة.

وبعد هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يبدأ بإثبات وجوده إذ بعد أن تجاوز الطلل وانفصال حبيبته(نوار) فعاد الشاعر إلى ذاته لذلك يبدأ باستخدام ضمير المخاطب(أنا) بدلا من(أنت) إذ يقول:

(1) شرح المعلقات السبع: 95.

أوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأنَّنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا
تَرَّاكُ أمْكِنَةٍ إذا لَمْ أرْضَهَا أوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا
بَلْ أنْتِ لا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ طَلْقٍ لَذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُهَا [1]

نلاحظ أن ذات الشاعر بدأت تشعر بوجودها وتسيطر على جرحها وهمومها، لذلك نرى طغيان ضمير المتكلم (الأنا) المتضخمة والمتمثلة من خلال صيغ المبالغة (وصال، تراك، جذام) [2].

إذن التجريد صورة فنية من الحوار الداخلي وهو ألصق بذات الفنان، وأدل على التصاقه الفني والنفسي بأدائه الفني[3]، إذ انه بمثابة مرآة للواقع الداخلي الذي يعيشه الشاعر وانعكاس لأحاسيسه ومشاعره المكبوتة التي تبحث عن مخرج والتي وان تردد في البوح عنها بالتصريح المباشر إلا انه لا يخجل من التعبير عنها من خلال التجريد بما ينطوي عليه من تصريح غير مباشر فهو يحميه من المؤاخذة أو اللوم، ويجنبه الوقوع في أمور يعد التصريح المباشر بها أمرا عسيرا[4].

2- التجريد بأسلوب الشرط:

إن أسلوب الشرط من الأساليب الإنشائية التي تسهم في تشكيل النص وإنتاج الدلالة، وذلك وفقا لطبيعة السياق وما يتضمنه من تراكيب، إذ إن طبيعة السياق قد تجعل من التراكيب ذات طبيعة شرطية ترتبط فيها الجملتان في حركة رأسية، كما في الأمر والنهي والاستفهام والتمني والدعاء[5]، ومن البنى الشرطية التي تمثل من خلالها أسلوب التجريد، فمنه قول امرىء القيس:

أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ [6]

المستوى السطحي: (مهما تأمري القلب يفعل) ← (حديث الغير)

(1) شرح المعلقات السبع: 103-104.
(2) ومنه قول امرىءالقيس: (قفا نبكِ المستوى العميق: أقف أبكي: 13).
(3) ينظر: بلاغة التجريد: 133.
(4) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د.رجاء عيد: 230-231.
(5) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي: 178.
(6) شرح المعلقات السبع:20.

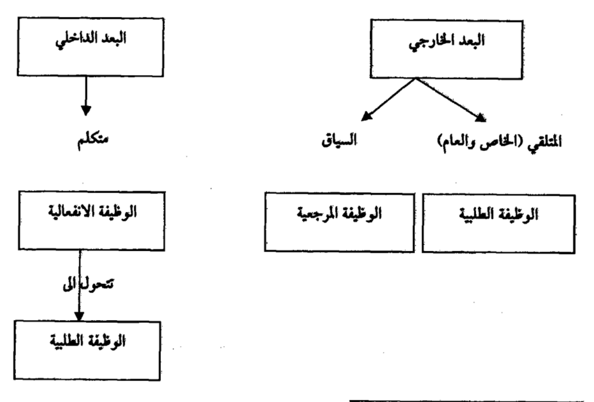
المستوى العميق: (مهما تأمريني أفعل) ← (حديث المتكلم)

فالقلب هنا رمز للشاعر الذي تعبث به المحبوبة، وتنقله من العبث إلى الجدّ ومن الّلهو إلى الفاجعة، إذ إنّ الشاعر لم يخاطب نفسه مباشرة، بل استخدم كلمة (القلب) للدلالة على ذاته مستخدما فيها أسلوب التجريد عن طريق أسلوب الاستفهام.

3- التجريد بأسلوب الاستفهام:

إن بنية الاستفهام في جوهرها بنية توليدية، تهدف إلى كسر إسار الدور المحدد الذي تؤديه صيغته، لتكوّن دلالات جديدة تكتسب هويتها من خلال تفاعل عناصر السياق أو التركيب الواردة فيه، والاستفهام ليس حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه متفاعل معه، وليست دلالات جملة الاستفهام مقتصرة على نوع أداة الاستفهام، أو على نوع عناصره، وطريقة ترتيبها، أو على رؤية الشاعر، وإنما هي مرتبطة بذلك كله ومتولدة عنه[1].

إذن إن للاستفهام دورا بارزا في تشكيل بنية الجملة التي يدخل عليها، ويتفاعل معها، وذلك من خلال بعدين أحدهما خارجي وآخر داخلي.



(1) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، د.حسني عبدالجليل يوسف:2.

فالبعد الخارجي يحتوي على طرفين هما: المتلقي(الخاص والعام)، والسياق، لذلك فانه يبرز وظيفتين: هما الوظيفة الطلبية والوظيفة المرجعية، في حين أن البعد الداخلي يشير إلى المتكلم أي الوظيفة الانفعالية، وهي ليست ثابتة، فكثيرا ما تتحوّل إلى الوظيفة الطلبية، ليصبح المتلقي له الحضور المهيمن على الصياغة، وتدعم الوظيفة الشعرية تلك الوظائف السابقة، "لأن التركيز على الرسالة (الصياغة) هدف أولى في الإنتاج الدلالي لبنية الإنشاء عموما"[1].

والاستفهام مرتبط بعواطف الشاعر وما يرمي اليه من معان، فالاستفهام "غالبا ما يتصل بموقف ينزع صاحبه إلى تحقيق كشف أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه وينزع منه إقراره ضمنا، ولهذا لا يطلب منه جوابا، وكأنه بالمستفهم قد طلب وصادر على المطلوب في آن واحد، والاستفهام مثلما يكشف عن موقف، يكشف أيضا عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه وعالمه، وإلى الخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة، أو يكشف عن نزوع رؤية أوضح لنفسه ولعالمه ولمجتمعه، وتجسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع"[2]، وتنوّع التجريد بالأسلوب الإستفهامي على النحو الآتي:

أ- الاستفهام ب(هل) عن مضمون الجملة الفعلية: فمن ذلك قول زهير:

تَبَصَّرْ خَلِيلَي هَلْ تَرى مِنْ ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بِالعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ[3]

المستوى السطحي: (ترى) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (لا أرى) ← (حديث المتكلم)

فالشاعر جرّد من نفسه شخصا آخر يطلب منه أن ينظر ويتبيّن الظعائن إذ إنّ هذا التجريد تفيض بمشاعر شوق وحنين تجاه تلك الظعائن لكونها حاملة معها المحبوبة[4].

(1) تحولات البنية في البلاغة العربية، د.أسامة البحيري:103.

(2) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي: 103.

(3) شرح المعلقات السبع: 73.

(4) ومنه قول عنترة: (هل غادر:خطاب الغير/هل عرفت:حديث المتكلم:130)

ب- الاستفهام ب(أين) عن مضمون الجملة الاسمية: فمن ذلك قول لبيد:

مُرِّيَّــةٌ حَلَّــتْ بِفَيْــدَ وَجَــاوَرَتْ أَهْــلَ الْحِجَــازِ فَــأَيْنَ مِنْــكَ مَرَامُهَــا[1]

المستوى السطحي: (فأين منك مرامها) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (فأين مني مرامها) ← (حديث المتكلم)

فقوله(فأين منك مرامها) فيه جرّد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه، لكي يبيّن تعذّر وصوله للحبيبة(نوّار) لكونها تتردّد بين موضعي "حجاز وفيد"، وبينهما وبين بلاد الشاعر مسافة طويلة، فبذلك لا يتيسّر للشاعر طلبها والوصول إليها[2].

5- أسلوب الحوار(Dialogue):

فالحوار "عرض [درامي الطبع] للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصيتين أو أكثر"[3]، أوأنه "نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[4]، وتظهر أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم لتنفي عنهذاتيته المطلقة، ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار فيالقصيدة هو الأسلوب الحواري"[5]، والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو القصة "غير أنه لا يبتعد عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار، فهو في الشعر إن كان جاء مختزلا ومكثفا، إلا أنه يحمل في طياته من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر"[6] مسهما في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه ومقاطعه، وفيما يلي نماذج من أنواع الحوار الواردة في شعر المعلقات:

---

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 94.

(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام:45.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 78.

(5) الحوار في الشعر العربي القديم -شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007:ص66

(6) الحوار في شعر الهذليين-دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى،2009:ص22.

1- الحوار مع الآخر / الصاحب

أ- الصاحب الوهمي:

وفيه يحاور الشاعر صاحبه الذي لا وجود له إلّا في خياله[1]، وهو من باب التجريد ليتخيّل الشاعر من نفسه شخصا آخر فيحاوره فيما يشبه الانشطار الذاتي، وأن هـذا الأسـلوب يتمركـز في أعماق النفس الإنسانية، إذ تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشطر مخاطب[2]، فيقـيم الشاعر حوارا داخليا، فمن ذلك قول امرىء القيس:

قِفَـاَ نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيـبٍ وَمَنْـزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[3]

إذجرّد الشاعر من نفسه صاحبا أو أكثر لا وجـود لهـم في الحقيقـة إلاّ فيمخيلتـه، موجّهـا حواره إليهما، آملا منهما المشاركة الوجدانيّة لما نزل به من الهموم والآلام التي حلّت به مـن خـلال هجرة الحبيبة وخراب الديّار[4].

ب- الصاحب الحقيقي:

وفيه يخاطب الشاعر أصحابا حقيقيين، لهم وجودهم الماديّ والمعنوي، في الواقع، بيد أننا لا نسمع منهم جوابا[5].

فمن ذلك قول طرفة:

عَلَـى مِثْلِهَـا أَمْـضِي إِذَا قَـالَ صَـاحِبِي   أَلا لَيْـتَنِي أَفْـدِيكَ مِنهَـا وَأَفْتَـدِي[6]

إذ دار الحوار مع صاحب حقيقي للشاعر، فجـاء بـصفات مثـل الفـداء والـتي تـدلّ علـى الصداقة الحقيقية.

---

(1) الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس أنموذجا:66.

(2) الحوار في شعر الهذليين-دراسة وصفية تحليلية:197.

(3) شرح المعلقات السبع:13.

(4) ومنه قول زهير:(تبصّر خليليّ: فرسم في مخيلته خليلين، لكي يطلب منهما تبصّر نساء في هوادج على إبل:73).

(5) الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس أنموذجا:68.

(6) شرح المعلقات السبع:56.

2- الحوار مع الأخر / الحبيبة

ويسمى بالحوار الخارجي وهو أسلوب يقوم أساسا على ظهور أصوات [صوتين على أقل تقدير] لأشخاص مختلفين[1] يتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، وهو الأبرز حضورا في الشعر العربي القديم والأقرب أنواعه من الشعر، وفيه تتفاعل الحبيبة مع الشاعر فيتبادلان الحوار بينهما[2]، ومن أساليبه القولية: أسلوب قال، قلت،سأل، سألت، أجاب، أجبت أو ما يدل على ذلك[3]، فمن ذلك قول امرىء القيس:

وَيَــوْمَ دَخَلْــتُ الخِــدْرَ خِــدْرَ عُنَيْــزَةٍ   فَقَالَــتْ لَــكَ الــوَيْلاتُ إنَّــكَ مُرْجِلــي
تَقُــولُ وَقَــدْ مَــالَ الغَبِــيطُ بِنَــا مَعــاً   عَقَـرْتَ بَعِـيري يَـا امْـرأَ القَـيْسِ فَـانْزِلِ
فَقُلْــتُ لَهَــا سِــيري وأرْخِــي زِمَامَــهُ   وَلا تُبْعِــدِيني مِــنْ جَنَــاكِ المُعَلَّــلِ[4]

نلاحظ في معلقة امرىء القيس استخدام أسلوب الحوار كأسلوب فني جديد، وكإنزياح عن المألوف الشائع، إذ أصبح بذلك قدوة للشعراء بعده في ذلك، فالشاعر من خلال تلك المحاورة ينقل للمتلقي مغامراته الغزلية مع حبيبته (عنيزة) التي باشرت الحوار أولا من خلال كلمتي (فقالت، تقول)، وفي المقابل يشارك الشاعر حبيبته في الحوار في صيغة (فقلت) فيستمر الحوار والتحدث إلى أن يصل إلى الذروة[5]، ومن محاوراته لفاطمة قوله:

أفــاطِمَ مَهْــلاً بَعْــضَ هــذا التَّــدَلُّلِ   وَإن كنتِ قد أزْمعْـتِ صَـرْمي فـأجْمِلي
أغَــرَّكِ مِنِّــي أنَّ حبَّــكِ قــاتِلِي   وَأنَّـكِ مهمـا تـأمري القلـبَ يَفْعَـلِ
وإنْ كنــتِ قدســاءَتكِ مــني خليقَــةٌ   فَـسُلِّي ثيـابي مـن ثيابـك تَنْـسُلِ[6]

(1) الشعر العربي المعاصر:عزالدين إسماعيل:298.
(2) الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس أنموذجا:61.
(3) دينامية النص: 116.
(4) شرح المعلقات السبع: 17-18.
(5) ينظر: الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس أنموذجا:71-72.
(6) شرح المعلقات السبع: 19.

وقوله:

فَجِئْتُ وقَدْ نَضَتْ لِنَومٍ ثِيابَها ... لَدَى السِّتْرِ إلّا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ
فَقالَتْ: يَمِينُ اللهِ ما لَكَ حِيلَةٌ ... وما إنْ أرى عَنْكَ الغَوايَةَ تَنْجَلِي
خَرَجْتُ بِها أَمْشِي تَجُرّ وَراءَنا ... عَلى أثَرَيْنا ذَيْلَ مِرطٍ مُرَحَّلِ[(1)]

حاول الشاعر من خلال تلك المحاورة أن يستعطف إليه قلب الحبيبة حتى استطاع أن يخضعها لما يريد.

وبعد قراءة الأبيات السابقة نستطيع أن نقرر بان امرأ القيس هو أول من ابتكر الحوار في الشعر العربي[(2)]، إذ قام الشاعر من خلال هذا الإنزياح التركيبي بكسر النمط السائد من العمود الشعري التقليدي، معبرا عن طريقه عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه حبيبته، ومن خلال هذا الحوار بين للمتلقي قصته معها.

3- الحوار مع الطبيعة:

إن لمظاهر الطبيعة-الصامتة والمتحركة- مكانة في نفس الشاعر الجاهلي، ومن أبرز تلك المظاهر الصامتة هي:الطلل، الرسم، الدمن...لكون تلك الأماكن رمزا للعالم المفقود[(3)]، ونلاحظ بأن شعراء المعلقات قد حاوروا من الطبيعة كل من:

أ- الطلل (المكان) ← (الطبيعة الصامتة)
ب- الليل(الزمان) ← (الطبيعة الصامتة)
ت- الحيوانات (الخيل، الناقة، الذئب) ← (الطبيعة المتحركة)

(1) شرح المعلقات السبع: 22-23.
(2) ينظر: الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد: 5، 1976:ص 52.
(3) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 207.

أ- الطلل (الربع):

نرى بان شعراء المعلقات قد تصدّوا للطلل فـجعلوه مطلعا لمعلقاتهم، وأمعنوا في التـدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجـربتهم الخاصـة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تـتقلص وتتـضاءل في شـعرهم. ويخيـل إلينـا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معان تقليدية ملفوظة، لقـد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات مما يرجح أن شعراء المعلقـات اقتفوا به آثارا مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماؤهـم فضلا عن أشعارهم[1]، فمن ذلك قول عنترة:

يَـــا دارَ عَبْلَـــةَ بِـــالْجِوَاءِ تَكَلَّمِـــي وَعِمِـي صَـبَاحاً دارَ عَبْلَـةَ وَاسْـلَمِي[2]

إذ تحوّل وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بمـا فيـه مـن مـضاعفات شعورية.

ب- الزمان (الليل):

يقول امرىء القيس:

فقلـــتُ لـــه لَمّـــا تَمَطّـــى بجـــوزِه وأردفَ أعجـــازاً ونـــاءَ بكَلكـــلِ

ألا أيّهـــا الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي بـصبحٍ ومـا الإصْـباحُ منـكَ بأمثـلِ

فيالـــكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كـــأنّ نجومَـــهُ بـأمراسِ كتّـانٍ إلى صُـمّ جَنْـدَلِ[3]

** **

وقـــد أغتـــدِي والطّـــيرُ في وُكُنَاتِهـــا بمنجـــردٍ قيْـــدِ الأوابـــدِ هَيكـــلِ[4]

---

(1) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي:22.21.

(2) شرح المعلقات السبع: 130.

(3) المصدر نفسه: 29-30.

(4) المصدر نفسه: 32.

إن الشاعر يحاور الليل وكأنه كائن حيّ يسمع كلامه، فيقول لها: ألا أيها الليل الطويـل، – وقصد بالليل الطويل همومه وحزنه– فيدعوها بالمضي والانجلاء، ولكن الهموم قد تستمر–كما يرى الشاعر– حتى بعد زوال الليل، فقال (وما الإصباح منك بأمثل)، إذ إن الشاعر محمل بـالهموم لـيلا ونهارا.

ث– الحيوانات:

أولا: محاورة الذئب: فمنه قول امرىءالقيس:

فَقُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا عَـوى: إنَّ شَـأنَنَا قَليـلُ الغِنـى إنْ كُنْـت لمـا تُمَـوّلِ[1]

نرى بأن امرىء القيس يحاور بعضالحيوانات التي ألفهـا مـن خـلال رحلاتـه، فمـن ذلـك محاورته للذئب.

ثانيا: محاورة الخيل: فمن ذلك قول عنترة:

مـا زِلْـتُ أرْمِـيهِمْ بِثغْـرَةِ نَحْـرِهِ وَلَبَانِـهِ حتّـى تَـسَرْبَلَ بالـدّمِ
فَـازْوَرَّ مِـنْ وَقْـعِ القَنَـا بِلَبَانِـهِ وشـكا إلـيّ بِعَبْـرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ
لَـوْ كـانَ يَـدري مـا المُحـاورةُ اشـتَكَى وَلَكـانَ لَـوْ عَلِـمَ الكَـلامَ مُكَلِّمِـي[2]

فالشاعر في ساعة المعركة يحن لحوار فرسه الذي تسربل بالدم، فأخذ يشتكي ويتـألم بدمعـه وتحمحمه.

6– السّرد القصصي

ومن خلال الاسم، يتفرغ إلى قسمين، هما: القصة (بمعنى المتن الحكـائي) والـسرد (بمعنـى المبنى الحكائي)، فالأول يتعلق بالأحداث والشخصيات إذ إنه خطاب يقدم حدثا أو أكثر[3]، وأمـا

(1) شرح المعلقات السبع: 31.
(2) المصدر نفسه: 142–143.
(3) قاموس السرديات: 122.

الثاني فيتعلق بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد يتوجه إلى مسرود منه، والسرد القصصي يتكون من متن حكائي ومبنى حكائي في آن واحد وهو "نقل الحادثة من صورتها الذهنية الى صورة لغوية سواء أكانت شعرا ام نثرا"[1].

وإن السّرد موجود في الشعر، كما هو في النثر مع طبيعة الاختلافات الجوهرية بين الجنسين ولاسيما أن الدارس يعرف أن مقومات السرد في القصة الشعرية يختلف باختلاف الجنس الأدبي عن مقومات القصة او الرواية النثرية، إذإن هناك اتجاها نقديا حديثا يتناول دراسة السرد الروائي والقصصي وفق منهجية خاصة لا يمكن ان تطبق بحذافيرها على القص الشعري.

ينبثق السرد القصصي في عن طريق "رسم مشاهد توظف في التركيب التشبيهي اللغوي، أي أن كل الأحداثوالأشخاص يربطون في النتيجة بموصوف أو بأمر تعقد المشابهة بينه وبين ما كان في القصة أو في تفصيلات المشهد"[2].

ويحتوي السرد على عناصر مختلفة منها الحادثة، وهي مجموعة من الوقائع او الأفعال التي تقترن بزمن[3]، وتبرز العقدة ضمن الأحداث، وهي قمة نمو الأحداث وموقع تأزمها في القصة، إذ تكون " رحلة وسطى بين بداية القصة التي تعتبر مرحلة أولى وبين نهاية القصة التي تحل فيها العقدة أو تنفرج الأزمة"[4]، كذلك يحتوى السرد على الشخصيات التي هي "مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة"[5]، وهذه الشخصيات تكون إما إنسانيةأو حيوانية في القص الشعري، وقد يحدث الصراع بينها نتيجة لاصطدامها من حيث الأفكار والأهواء، أما الحوار فيعرض لوجهات النظر المتعددة للشخصيات، كذلك يعد ملمحاً مهماً في معرفة طبيعتها، وطريقة تفكيرها واتجاهات سلوكها، "وقد يظهر الحوار في السرد القصصي كعنصر إضافي فلا يؤدي غرضا مساندا للأحداث وهذا يعود إلى طبيعة الشعر الذي يعمد فيه الشاعر إلى سرد الأحداث بصورة رئيسية"[6].

---

(1) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير: 311.

(2) جماليات الأسلوب: 103.

(3) ينظر دراسات في القصة العربية الحديثة 11.

(4) اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة: 190.

(5) النقد الأدبي الحديث: 562.

(6) الصورة في شعر اوس بن حجر، رسالة ماجستير: 91.

ومن عناصر السرد الأخرى: الزمان والمكان، إذ تختلف نسبة تواجدهما في القص الشعري بحسب الدلالات التي يحددها الشاعر والتي تعتمد على وجودهما، وقد لا يتوافران في السرد لعدم الحاجة إليهما.

لجأ الشاعر (لبيد) -في معلقته- إلى السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد، وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة، استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، والأحداث فالخاتمة: وقد سرد في معلقته قصتين هما:

أ- قصة حمار الوحش وأتانه. ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

أ- قصة حمار الوحش وأتانه:

إن هذه القصة تأخذ من معلقته أحد عشر بيتا، وجاءت بها لينقل للمتلقي سرعة ناقته فيشبهها بسرعة حمار الوحش وأتانه نحو الماء، وقد تتكرّر هذه القصة كثيرا في الشعر الجاهلي، حيث أنها: تُردُ في مناسبة واحدة هي تشبيه الناقة في سرعتها ونشاطها بهذا الحمار في نشاطه وعدوه السريع، ثم ينسى الشعراء ذلك التشبيه ويستطردون في قصة هذا الحيوان[1]، ولكن أبدع لبيد في تناوله، حيث أنه استخدم السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد- وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة- استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، ربط فيها بين حبّه لناقته وحبّ البقرة الوحشية لصغيرها، ليدلل على أن حبه اكبر وحنينه أكثر، واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان الى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفّر على تحليلها، بدءا من افتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلابهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهاة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها.

فقد سردَ القصة في مطولته بقوله:

أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَهُ — طَرْدُ الفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الإِكَامِ مُسَحَّجٌ — قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَامُ[2]

---

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د.وهب رومية:128.

(2) شرح المعلقات السبع: 96.

فالقصة تبدأ بالأتان الملمع: أي (يشرق ضرعاها باللبن)، حيث شبه الناقة بالأتان الذي أشرقت أظبائها باللبن وقد حملت تولبا لفحل أحقب قد غيّر وهزل ذلك الفحل طرد الفحول وضربها وعضها إيّاه[1]، فيسوق هذا الفحل الأتان إلى أرض بعيدة إبعادا عن الفحول وقد شككه في أمرها عصيانها ايّاه، فأقام عليها رقيبا، وبعد ذلك يقول:

بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا ... قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا
حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً ... جَزْءاً فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ ... حَصِدٍ وَنُجْحُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ ... رِيحُ المَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا[2]

فالحمار لشده خوفه عليها وغيرته، يعلو بأتانه على احزة[3] هذا المكان (الثلبوت) ويراقبها خشية استتار الصيادين بها، وعبّر عن ذلك بالفعل المضارع (يعلو/ يربأ) وكأنه يتراءى مباشرة أمام المتلقي، في حين لو عبّر عنهما بالفعل الماضي (علا/ ربأ) لفقد المعنى التجدد والاستمرارية، وبعد وصولهما المكان فيقيمان فيه حتى تقتضي أشهر الشتاء الستة، وهما مجتزئين بالرطب عن الماء، فطال تعطشهما، ويرغبان ورود الماء وقد انقضت أشهر الشتاء (جمادى)، فجاء الربيع ولا يمنعهما من الماء إلا الخوف، فيسندا أمرهما الى القوة والعزيمة، فانقضى الربيع فجاء الصيف بحرارته، وقد أصابت الشوك مآخير حوافزها، ويورد حكمة في الشطر الثاني من البيت الثالث (نجح صريمة إبرامها) أي انما يكون النجاح بإحكام العزيمة، ثم يقول:

فَتَنَازَعَا سَبِطاً يَطِيرُ ظِلالُهُ ... كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا
مَشْمُولَةٍ غُلِثَتْ بِنَابِتِ عَرْفَجٍ ... كَدُخَانِ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً ... مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامُهَا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا ... مَسْجُورَةً مُتَجَاوِراً قُلَّامُهَا

(1) شرح المعلقات السبع:. 99-100.

(2) المصدر نفسه:96-97.

(3) الموضع الذي تتكاثر حجارته حتى تصير كالسكاكين.

مَحْفُوفَــةً وَسْــطَ اليَــرَاعِ يُظِلُّهَــا مِنْــهُ مُــصَرَّعُ غَابَــةٍ وَقِيَامُهَــا[1]

فالحمار والأتان قد تعطشا، فينطلقان نحو الماء بسرعة شديدة، وهي سرعة تشبه سرعة ناقته في حال تعبها وسيرها الطويل، حيث أن ركض حوافرهما يثير الغبار ممتدا طويلا كدخان نار موقدة، وقد هبّت عليها ريح الشمال وقد خلطت بالحطب اليابس والرطب، فصار دخانها ممتدا طويلا، ونلاحظ بأن الشاعر قد استخدم المضارع في (يطير/ يشبّ) لكي يوحي معنى سرعة العدو، وشدّة الاشتعال، فانه يصوّر للمتلقي المشهد، فكأننا نرى الغبار والنار عيانا، وعند وصولهما الماء يقدم الحمار الأتان لترد الماء قبله، وكانت عادة منه إذا تأخرت، أي خاف أن تتأخر عنه، وفي نهاية القصة تتوسط الحمار والأتان جانب النهر الصغير، ويشقان لهما عينًا ممتلئة بالماء ويحفها النبات من كل جانب، مستخدما الفعل المضارع (يظلها) لكي يعطي للمشهد الأخير دلالة الاستمرارية والديمومة.

ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

وهي قصة ربط فيها بين حبّه لناقته وحبّ البقرة الوحشية لصغيرها، ليدل على أن حبه اكبر وحنينه أكثر واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان إلى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفّر على تحليلها، بدءا من افتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلابهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهاة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها، ويأخذ القصة سبعة عشرة بيتا من معلقته، فيبدأ القصة بقوله:

أَفَتِلْــكَ أَمْ وَحْــشِيَّةٌ مَــسْبُوعَةٌ خَــذَلَتْ وَهَادِيَــةُ الــصُّوَارِ قِوَامُهَــا
خَنْــسَاءُ ضَــيَّعَتِ الفَرِيــرَ فَلَــمْ يَــرِمْ عُــرْضَ الــشَّقَائِقِ طَوْفُهَــا وَبُغَامُهَــا
لِمعَفَّــرٍ قَهْــدٍ تَنَــازَعَ شِــلْوَهُ غُــبْسٌ كَوَاسِــبُ لا يُمَــنُّ طَعَامُهَــا
صَــادَفْنَ منهَــا غِــرَّةً فَأَصَــبْنَهَا إِنَّ الْمَنَايَــا لاَ تَطِــيشُ سِــهَامُهَا[2]

(1) شرح المعلقات السبع:97-99.
(2) المصدر نفسه: 99-100.

تبدأ القصة بتوتر البقرة المسبوعة وهي التي أكل السباع ولدها، حيث خذلته غفلتها فضيعت الفرير، وحين افتقدته فبدأت تبحث عنه فتطوف في المكان مناديا ابنها، واستخدم الفعل المضارع (لم يرم) للدلالة على والاستمرارية في الطوف، وبعد فوات الأوان تشعر بألم الفقد، ويتعاظم هذا الشعور، عندما يرى ابنها قد تنازعت كلاب الصيد أشلاءه، تلك الكلاب التي لا ينقطع طعامها لأنها لا تغفل عن الطرائد الضالة، وقال (لا تطيش) للدلالة على استمرارية الكلاب في العدوان حيث لن تتوقف بقتل وليد البقرة فقط، ثم يقول:

بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيمَةٍ	يُرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ	فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا
تَجْتَافُ أَصْلاً قَالِصًا مُتَنَبِّذاً	بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هَيَامُهَا
وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً	كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلامُ وَأَسْفَرَتْ	بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلاَمُهَا[1]

وبالتالي باتت البقرة تعيش مع ألم الفقد والإحساس بالندم، فتعرض نفسها للمطر، وقد أوت وحيدة في ليلة ستر غمامها نجومها، في ليلة ممطرة وقد ارتوت الأراضي المعشبة بهذا المطر المستديم، وقد أظلم الليل تماما واختفت نجومه من وراء الغيوم، وقد استترت من البرد والمطر بأصل شجرة مرتفع في كثيب رمل يتساقط بفعل المطر، فلا تقيها البرد والمطر، ونلاحظ توالي الأفعال المضارعة في هذا المشهد، والذي يتناسب مع تصوير الحيّ لهذا المشهد، فقال: (يروي الخمائل، يعلو طريقة متنها، تجتاف أصلًا قالصًا، يميل هيامها، وتضيء في وجه الظلام، تزلُّ عن الثرى أزلامها)، فتلك الأفعال أضافت الحيوية للصورة، وكأن المتلقي يرى المطر ينهمر ويروي الخمائل أمام العين، وهي بهذه الحالة تشبه الجمانة التي انفرطت من عقدها. وظلت على هذا الحال إلى أن انكشف وانجلى ظلام الليلفاضاء الفجر, فقامت وأقدامها تزلُّ عن الأرض لكثرة المطر الذي أصابها ليلا، وكأن الأرض تلفظها، ثم قال:

عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نِهَاءِ صُعَائِدٍ	سَبْعاً تُؤَامًا كَامِلاً أَيَّامُهَا

---

(1) شرح المعلقات السبع: 100-101.

حَتَّـى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ خَالِقٌ ... لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَهَا ... عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالأَنِيسُ سُقَامُهَا
فَغَدَتْ كِلاَ الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ ... مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا ... غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا
فَلَحِقْنَ واعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ ... كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
لِتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ ... أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الحُتُوفِ حِمَامُهَا[1]

فالبقرة تترك القطيع بحثا عن ابنها فصادفت أشلاء ابنها ممزقة، فأضاعت بذلك كل شيء، فأصبحت وحيدة على تلك الحال سبع ليال بأيّامها، إلى أن استيأست ونشف ضرعها، لا لأنها أرضعت ولا لأنها فطمته، وإنّما ألم الفقد هو الذي فعل بها كل هذا، فظلت على تلك الحالة إلا أن سمعت صوت الناس فأفزعها ذلك لأنها كانت صوت الصياديين الذين طاشت سهامهم فأرسلوا عليها كلاب الصيد المدربة، فاختارت المقومة وعدما لاستسلام، فأقبلت البقرة على الكلاب وطعنتها بقرنها الذي يشبه الرماح في حدتها وطولها،فتذودهن عن نفسها، ثم بعد ذلك يقول:

فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابِ فَضُرِّجَتْ ... بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي الْمَكَرِّ سُخَامُهَا[2]

وفي النهاية تنتصر البقرة الوحشية حيث أردت الكلاب قتيلة في ساحة المعركة مضرجة بالدماء.

لقد جاء السرد القصصي عند لبيد معتمدا على الصراع الحاد بين البقرة من جهة والصياد وكلابه من جهة أخرى والطبيعة القاسية (المطر) من جهة ثالثة، إذ واجهت البقرة كل أنواع الصراع: الداخلي منها والمتمثل في حزنها ولهفتها على ولدها ومن ثم خوفها وقلقها من احتمال وقوعها فريسة للصياد، والصراع الخارجي المتمثل في مواجهتها لكلاب الصيد ودفاعها عن نفسها إلىأن انهزمت عنها الكلاب، ولقد تعددت الشخصيات التي كانت مدار الحدث، مثل الصياد وكلابه،

---

(1) شرح المعلقات السبع: 101-103.
(2) المصدر نفسه:103.

فاستطاع الشاعر أن يعطي كل شخصية دورها في تطوير الحدث ودفعها باتجاه الذروة؛ لان كل شخصية كانت حلقة توصل إلى الشخصية التي تليها.

فعندما نقرأ معلقة لبيد نجده يصف الحيوانات وصفًا إنسانيًا، محملًا هذه الحيوانات كل ما تحمله النفس البشرية... يقول الدكتور يوسف اليوسف: "فالحيوان يداوم على الظهور كواحدٍ من أبطال القصيدة الجاهلية، إلى حد يجعل معلقة لبيد أشبه بحكاية عن الحيوان ولكنه في الغالب الأعم بطل ثانوي يتمحور حول الشخصية المركزية وهو الشاعر ومع ذلك فإن عناصر شخصيته تتداخل كثيرًا أو قليلًا في بنية الشخصية الحيوانية..."[1].

ففي القصتين يتمثل موقف الشاعر من الدهر وخطوبه ورزاياه، ففي القصة الأولى التي كانت بدايتها تنبه ومقاومة ومكابدة، كانت النهاية السعيدة. "إنها إذن رحلة اكتشاف عذبة، فهذا الماء لم يسبق غيرهما إليه، وما أشبه هذه الرحلة برحلة الشاعر نحو اكتشاف وجوده، بل إنَّ هذه الرحلة هي رحلة بشرية نحو إثبات الوجود، والوصول إلى الحقيقة، ففي هذه القصة شيئًا هامًا، هو الوصول"[2].

وفي القصة الثانية التي بدأت بغفلة وطيب عيش نسيت معه البقرة نفسها وابنها، فخذلته، كانت النهاية فقدٌ ومقاومة وصراع، وهذه هي رمية الدهر على حين غفلة، حين ترعد الفجيعة في هدوء السعادة[3]، "فـ الشاعر والبقرة يقفان في صف واحد هو صف الحياة ضد قوى الدهر الشريرة، بل نجد في قصة البقرة مكافئًا موضوعيًا لموقف الشاعر، فيه التوجع من الدهر ومن ذكرى الحبيب البعيد"[4].

7- البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية

إن الجمل الشعرية ركبت من خلال مرورها بعملية توليدية وعمليات أخرى تحويلية، حتى استقرت على بنيتها السطحية على شكلها النهائي. لأن الإنسان بإمكانه توليد عدد لا متناه من

(1) الأبعاد الفكرية والفنية في المعلقات، د: صالح مفقودة:118.
(2) المصدر نفسه: 192.
(3) المصدر نفسه: 195.
(4) الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د: وهب رومية ، ص121.

الجمل بعدد معين من القواعد، تسمى القواعد التحويلية[1]، والجمل المولدة وفق هذه القواعد التوليدية سميت من قبل المحدثين بالبنية الأساسية، وهذا المصطلح وان لم يذكر في اصطلاح النحاة القدامى، ولكنه يظهر بصور مختلفة في كثير من اصطلاحهم الذي يوحي به، من ذلك قولهم: أصله كذا أو قياسه كذا[2].

وبعد توليد الجمل بواسطة القواعد المعجمية تجرى عليها عمليات التحويل إلى جمل أخرى، اعتمادا على مستوى أعمق من المستوى الظاهري، وهو مستوى البنية العميقة التي هي العلاقات المعنوية بين العناصر اللغوية[3]، في هذه المرحلة تقوم قواعد معينة مثل (التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة، والتعويض، والتبعية) بتحويل البنية الأساسية المشار إليها إلى جمل تتوافق مع متطلبات البنية العميقة والنسق الدلالي الذي جاءت فيه الجمل. وهذا التأثير للناحية الدلالية يكون أبرز وضوحا وأكثر كثيرا في اللغة الشعرية؛ لأنها تمتاز بمجال دلالي أرحب وفضاء أكثر كثافة بالعلاقات والرموز والإيحاءات.

وفيما يأتي أمثلة على البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية في المعلقات:

معلقة امرؤ القيس، إذ يقول الشاعر:

وَيَــوْمَ عَقَــرْتُ للْعَــذَارَى مَطِيَّتِــي ... فيــا عَجَبــاً مِــنْ كَوْرِهــا المُتَحَمَّــلِ[4]

** **

وَيَــوْمَ دَخَلْــتُ الخِــدْرَ خِــدْرَ عُنَيْــزَةٍ ... فَقَالــتْ لَــكَ الــوَيْلاتُ إنَّــكَ مُرْجِلِــي[5]

** **

ويَوْمــاً عَلَــى ظَهْــرِ الكَثِيْــبِ تَعَــذَّرَتْ ... عَلَــيَّ وَآلَــتْ حَلْفَــةً لم تَحَلَّــلِ[6]

---

(1) ينظر: اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(2) اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(3) الألسنية: 26، وينظر: اللسانيات واللغة العربية: 66.

(4) شرح المعلقات السبع: 16

(5) المصدر نفسه:17.

(6) المصدر نفسه:19.

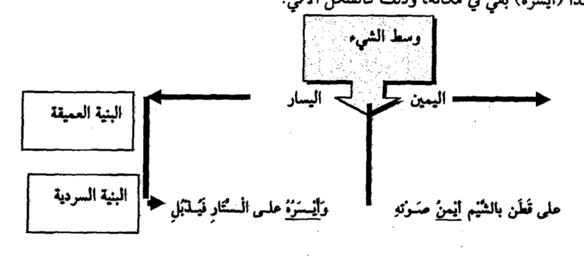
إن الشاعر يذكر الأيام السعيدة، تلك الأيام التي ظفر الشاعر فيها بعيش ناعم ووصال مع النساء، وأمضى فيها أوقاتا طيبة، ولاسيّما يوم دارة جلجل، وبعدها يذكر أيام أخرى مثل يوم عقره ناقته ويوم دخوله خدر عنيزة، ويوم تعذر الحبيبة عليه، ونلاحظ تأثير سياق الحديث عن تلك الأيام في البنية السطحية للجمل، إذ قدم المفعول فيه إلى أول الجمل على وجه التخصيص والتفضيل، ليكون الركيز عليه منذ بداية الحديث، والتقدير على الأصح هو أن (يوم/ يوما) منصوبان على الظرفية بفعل محذوف تقديره (أذكر)، وهذا ينفي أن تكون هذه الظروف منصوبة على الاختصاص، لأن الاسم المخصص في هذا الباب لا يقع في أول الكلام بل في أثنائه، ويشترط ان يتقدم عليه اسم بمعناه والغالب يكون ضمير المتكلم[1] وتكون البنية التركيبية بالشكل الآتي:

حرف العطف (و)+ فعل محذوف (اذكر)+ ظرف زمان منصوب (يوم)

ونلاحظ ان حرف العطف أدى دور الرابط الدلالي بين الأبيات الشعرية، وهذه الظاهرة تسمى التشارك التركيبي-الدلالي[2] ومنه قوله أيضا:

علـى قَطَـنٍ بالـشَّيْمِ أيمـنُ صَـوْبِهِ وَأَيْـسَرُهُ علـى الـسِّتَارِ فَيَـذْبُلِ[3]

نلاحظ أن ان الشاعر قام بتأخير المبتدأ (أيمن صوبه) إلى نهاية الشطر الأول وهي الوسط القريب من المركز، أما في الشطر الثاني فنلاحظ أنه لم يقم بأحداث أي تغيير في تركيب الجملة إذ إنّ المبتدأ (أيسره) بقي في مكانه، وذلك كالشكل الآتي:



(1) ينظر: أوضح المسالك:220.

(2) أسلوبية البناء الشعري: 81.

(3) شرح المعلقات السبع: 39.

من خلال المخطط السابق نلاحظ بوجود نوع من التناسب بين البنية التركيبية (البنية السطحية) وبين الصورة الدلالية للبنية العميقة[1].

الأنموذج الثاني:معلقة زهير بن أبي سلمى، يقول الشاعر:

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً ... وَتَضْرَ إِذا ضَرَّيْتُمُوها فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُم عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا ... وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا ... قُرَى بِالعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ[2]

عندما نقرأ معلقة زهير نلاحظ كثرة ورود التراكيب الشرطية ويقل فيها التقديم والتأخير لأن معظم الجمل فعلية، واننا لو قمنا بتحليل البنية العميقة لهذه الأبيات نستنتج أن هناك فعل شرطي واحد (تَبْعَثُوها1) أي تبعثوا الحرب، ترتب عليها نتائج متعددة وهي أفعال جمل جواب الشرط، وتلك الأفعال هي (تضرم، تعرك، تقلح، تنتج، تتئم، تنتج، ترضع، تفطم وتغلل)، حيث أن كل هذه الأفعال معطوفة على جملة جزاء الشرط وهو قوله (تَبْعَثُوها2)، اذن هناك فعل واحد وهو الحرب، لكن النتائج المترتبة عليه كثيرة، لأن الحرب تؤدي الى الخراب والكوارث، إذ إنها تؤثر في

(1) ومن أمثلة تأثر بنية المعلقات بالبنية العميقة قول عمرو بن كلثوم::(شرح المعلقات السبع:124)

عَلَيْنَا البِيضُ واليَلَبَ اليَمَانِي ... وأسيافٌ يقمن وَيَنْحنينا

عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ ... ترى فوْقَ النطاق لها غضُونا

إذ إنّ البنية التركيبية في البيتين مكونة من:

خبر مقدم(علينا) +مبتدأ مؤخر +التكملة(بيض)

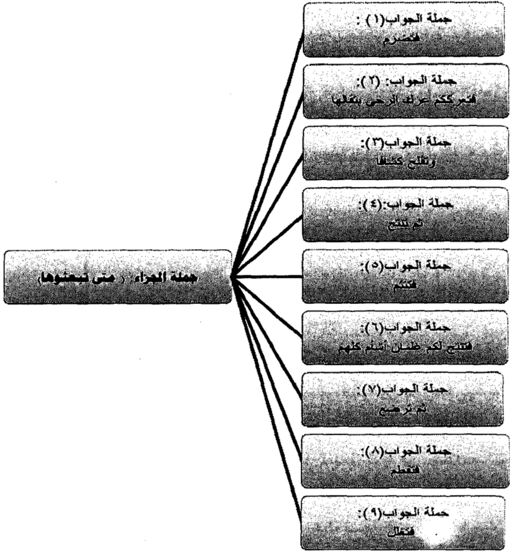
خبر مقدم(علينا) +مبتدأ مؤخر+التكملة(كل سابغة)

إن المبتدأ في البيتين معرفة وجوز تقديمه وتأخر الخبر، لكن البنية العميقة تطلب ذلك، فالشاعر في موقف فخر واعتزاز ولا يقبل لأن أن يتقدم عليه أحد ويرى نفسه وقومه في الصدارة، حيث كسر المعيار والمألوف من أجل بيان ما يجيش في نفسه من فخر تجاه نفسه وقومه، فالضمير (نحن) يأذن للمستمع بتحديد انتساب هوية القول. والمرشد إلى وصف الأشياء لذا فقد كثر تكراره في الشعر الجماعي لاسيما قبل الإسلام وذلك لتعلق الإنسان بقبيلته في حين أصابه بعض الركود عن القبيلة عند مجيء الإسلام فتحول الفخر للدين الجديد بدلاً منها.

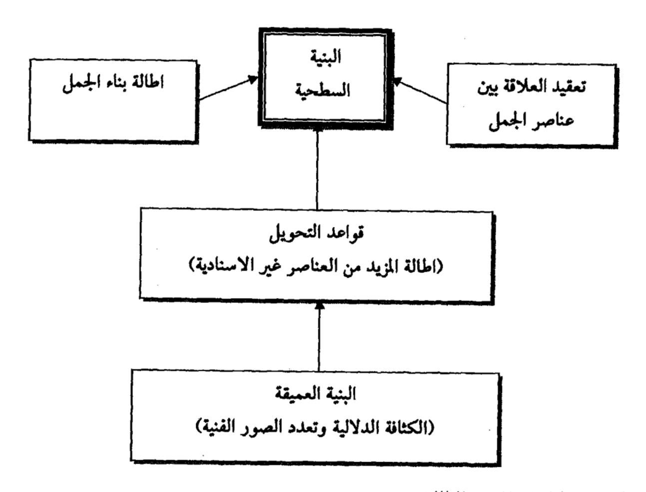
(2) المصدر نفسه: 78-79.

كافة نواحي الحياة النفسية والسياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لهذا قام الشاعر بإطالة جمل الجواب عن طريق إضافة جمل الجزائية الى بنية الجملة الشرطية بواسطة حرف العطف (الواو).

والمخطط الآتي يوضح كيفية تعدد الجملة الجزائية لفعل شرط واحد:



إذن يمكن القول بأن هناك تأثر واضح لبنية المعلقات مع البنية العميقة، لأن الكثافة الدلالية وتعدد الصور الفنية عقدت البنية التركيبية وجعلتها متشابكة في علاقاتها بين عناصرها، فأحدث بذلك تحويلات كثيرة في بنية الجملة الأساسية، فأصابتها إنزياحات متعددة في أكثر من جانب، ومن الملاحظ أن الإطالة في بناء الجمل وإضافة عناصر لغوية إليها من أبرز المظاهر فعالية في تحويل البنية الأساسية إلى جمل شعرية، وهذا المخطط يوضح اشتراك المعلقات كلها في هذه السمة:



8- عدم الالتزام بالمقدمة الطللية

يبرز المكان في الشعر العربي قبل الإسلام في المقدمة الطللية ورحلة الظعن إذ يعمل على تسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة[1]، لذلك نرى أن الشعر الجاهلي مبني على أساس تخصيص المقطع الاستهلالي –في غالبيتها–لمقدمة طللية من خلال مشهد يتراوح عادة بين استعادة الماضي الذي اندثر والبكاء عليه، ولقد حرص أصحاب المطولات على بناء مشاهد استهلالية مقصودة يراد منها أن تكون صادرة عن مخيلة نشطة تقيم مشهداً موازياً للواقع وتحركه بمحاذاة الواقع الخارجي وتجعله جسراً تحمّله رؤية فلسفية تحكم الشاعر وتخدم غرضه اللاحق الذي أنجز المطولة من أجل أن يقوله، ولكن نرى من الشعراء من ينزاح عن هذا المألوف الشائع، مثل (عمرو بن كلثوم) الذي بدأ معلقته بدون ذكر الطلل، مستهلا بذكر الخمر مباشرة، مخالفا ما دأب عليه أصحاب المعلقات في الوقوف على الأطلال، ولعلّ تجربته الشعرية شغلته عن ذلك، فالمطلع يوحي بنشوة النصر، وكان العرب يشربون الخمر إثر انتصاراتهم في معاركهم.

[1] ينظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: 265.

أ- المقدمة الطللية لدى عمرو بن كلثوم التغلبي:

تحاشى عمرو بن كلثوم التغلبي من الوقوف على الأطلال وهو أسلوب منزاح عما ألفناه لدى شعراء المعلقات، لذلك يبدأ معلقته بالروح السيدورية[1] من خلال إقامة مشهد من مكونات بين الصحو والسكر، فاستعان بالخمر وكأنه راد أن يكشف للمتلقي بأن الخمرة أيضا طلل يعلق الإنسان بين الأزمنة، فقال:

ألا هُبِّي بِصَحْنِكِ فاصبَحِينا	ولا تُبْقِي خُمورَ الأنْدَرينا[2]
مُشَعْشَعَةً كَأنَّ الحُصَّ فِيها	إذا ما الماءُ خالطَها سَخِينا
تَجُورُ بِذِي اللُّبانَةِ عنْ هَواهُ	إذا ما ذاقَها حتى يَلِينا
ترى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إذا أُمِرَّتْ	عَلَيهِ لِما لَهُ فيها مُهِينا
صَدَدْتِ[3] الكأسَ عَنَّا أُمَّ عمرو	وكانَ الكأسُ مَجْرَاها اليَمِينا
وكأسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ	وأُخرى في دِمَشْقَ وقاصِرينا
وإنّا سَوفَ تُدرِكُنا المَنايا	مقدرة لنا ومُقَدَّرِينا
قِفِي قَبْلَ التفرُّقِ ياظَعِينا	نُخَبِّرْكِ اليَقِينَ وتُخبِرينا
بيومِ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وطَعْناً	أقَرَّ بِهِ مَوَالِيكِ العُيُونا
قِفِي نَسْألْكِ هلْ أحدثْتِ وصلاً[4]	لِوَشْكِ البَيْنِ أمْ خُنْتِ الأمِينا
وإنَّ غَداً وإنَّ اليَومَ رَهْنٌ	وبَعْدَ غَدٍ بِما لا تَعْلَمِينا[5]

(1) السيدورية: مصطلح مستوحي او مشتق من سيدوري صاحبة الحانة في ملحمة جلجامش إذ أنها بيّنت للجلجامش حقيقة الحياة وحتميّة الموت، لذلك نصحها بالتلذذ بنصيبه من الحياة من أكل ورقص وإقامة الأفراح والولائم والثياب النظيفة والاستحمام...الخ، ويستلهم عمرو بن كلثوم الروح السيدورية بكثير من تفاصيلها: جوّ الحانة ووصف الخمر والتلذّذ به، وكأنه يختزل الزمن في لحظة اللذة والانتشاء، لأنه يدرك أن وجوده هو وجود نحو الموت، لأن الموت يلاحق الإنسان ويدركه.. (ينظر: الرؤى المقنّعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986:ص355 وما بعدها،

(2) الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر.

(3) وردت الرواية في المتن في شرح المعلقات السبع، الزوزني: 164. (صبَنْتِ)، وفي شرح المعلقات العشر، الشنقيطي: 138(صبَنْتِ).

(4) وردت الرواية في المتن في شرح القصائد التسع المشهورات: 619 (صُرماً)، وشرح القصائد العشر: 385 (صُرْماً)، وشرح المعلقات السبع: 165 (صُرْماً)، وشرح المعلقات العشر: 138(صُرماً).

(5) شرح المعلقات السبع: 113-15.

ب- المقدمة الطللية لدى امرىء القيس:

إن امرىء القيس يربط بين المكان والزمان في مشهد فريد في مخيلته، مستحضرا فيه الكون والجبال ويشدهما الى بعضهما بحبال من كتان للدلالة على ثقل الحاضر وبطء حركة الزمان بسبب ما أصابه من هموم وأحزان، فيبدأ مطولته بقوله:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكرَى حبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ
فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يَعْفُ رسمُها لِما نسجَتْها من جَنُوبٍ وشَمْألِ
تَرى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصاتِها وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
كأنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تحمَّلوا لدى سَمُراتِ الحي ناقِفُ حَنْظَلِ
وقُوفاً بها صَحبي على مَطِيهمْ يقولون لا تهلِكْ أسىً وتجمَّلِ
وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ إن سَفَحْتُها[1] وهل عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ[2]

لقد خصص امرؤ القيس مقطع الاستهلال كله للوقوف على الأطلال لآثار حددها ورسمها..، بل ذكرها بالاسم في تحديد مقصود لخياراته وانتماءاته وانتقاءاته.

ت- معلقة طرفة بن العبد:

وبدأ الشاعر معلقته بوقوفه على الأطلال فجعل من شبه الجملة (لخولة) متكأ لوقوفه عليه.

ونلاحظ في هذا المشهد الاستهلالي تشابها شبه كامل مع المشهد الاستهلالي لمطولة امرئ القيس في لحظة وقوفهما على الأطلال مع تبديل مفردة واحدة اذ يقول امرؤ القيس:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ[3]

---

(1) وردت الرواية في المتن في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأنباري: 25 (عَبرةٌ مُهراقةٌ..) وشرح القصائد التسع المشهورات، النحاس: 104 (عبرة مُهراقةٌ..) وشرح القصائد العشر، التبريزي: 57 (عَبرةٌ مُهراقةٌ..) وشرح المعلقات السبع، الزوزني: 14 (عُبرة مُهراقةٌ..) وشرح المعلقات العشر، الشنقيطي: 76 (عبرة مهراقةٌ..).

(2) شرح المعلقات السبع: 13-15.

(3) المصدر نفسه: 15.

ويقول طرفة بن العبد:

وُقوفـاً بِهـا صَـحبي عَلَـيَّ مَطـيَّهُم يَقولـونَ لا تَهلِـك أَسـىً وَتَجَمَّـلِ[1]

فنلحظ بأن الاختلاف الوحيد بينهما هو في مفردتي(تجمّل) و(تجلّد) إذ كل منهما يدل على واحد وهو استعارة الصبر من الخارج.

ث- معلقة زهيربن أبي سلمى:

ونرى أن زهير بن أبي سلمى قد خصص مقطع استهلال معلقته كاملا للوقوف على الأطلال، ويذكر فيهعددا من الأماكن الطللية المعروفة.. ويضع فوق زمن الواقع الخارجي الأصلي الذي يفصل بين زمن الشاعر وزمن تلك الأمكنة عشرين عاماً أخرى هي ربما كانت مدة الحرب بين عبس وذبيان[2] فيقول[3]:

أَمِـن أُمِّ أَوفـى دِمنَـةٌ لَم تَكَلَّـمِ بِحَومانَـةِ الـدَرّاجِ فَـالمُتَثَلَّمِ
دِيـارٌ لَهـا بِـالرَقمَتَينِ كَأَنَّهـا مَراجِـعُ وَشـمٍ في نَواشِـرِ مِعْـصَمِ
بِهـا العِيـنُ وَالآرامُ يَمشينَ خِلفَـةً وَأَطلاؤُهـا يَنهَـضنَ مِـن كُـلِّ مَجثَمِ
وَقَفـتُ بِهـا مِـن بَعـدِ عِشرينَ حِجَّـةً فَلَأيـاً عَرَفـتُ الـدارَ بَعـدَ تَـوَهُّمِ
أَثـافِيَّ سُـفعاً في مُعَـرَّسِ مِرجَـلٍ وَنُؤيـاً كَحَـوضِ الجُـدِّ لَم يَتَـثَلَّمِ
فَلَمّـا عَرَفـتُ الـدارَ قُلـتُ لِرَبعِهـا أَلا اِنعَمْ صَباحاً أَيُّهـا الرَبـعُ وَاِسلَمِ[4]

---

(1) شرح المعلقات السبع:47.

(2) دراسات نقدية في الأدب الجاهلي، محمود عبد الله الجادر: 14-15.

(3) وردت رواية المتن في شرح القصائد التسع المشهورات، النحاس: 301(ودارلها..) وفي شرح المعلقات السبع، الزوزني: 135(ودارلها..) وفي شرح المعلقات العشر، الشنقيطي: 112(ودارلها..).

(4) شرح المعلقات السبع: 71-72.

ج- معلقة لبيد بن ربيعة:

في حين أن لبيد يخصص أطول مقطع للمقدمة الطللية، فذكر فيه تفاصيل دقيقة لكي يرسم للمتلقي كيفيّة تحول الحياة الى أثر، فيقول:

عَفَتِ الدّيارُ مَحَلُّها فَمُقَامُهَا ... بمِنىً تأبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُهَا
فمدافعُ الرَّيانِ عُرِّيَ رَسْمُها ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
دِمَنٌ تجرَّمَ بعدَ عَهدِ أنيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وحَرامُها
رُزِقَتْ مرابيعَ النجومِ وَصَابَهَا ... وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُها
من كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وَعَشيَّةٍ متجاوبٍ إرزامُها
فَعَلا فُروعُ الأيْهُقَانِ وأطْفَلَتْ ... بالجلهتين ظباؤهَا ونَعَامُها
والعِيْنُ ساكنةٌ على أطلائِها ... عُوذاً تأجَّلُ بالفضاءِ بِهامُها
وجَلا السيولُ عن الطلولِ كأنها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُها
أو رَجعُ واشمةٍ أسِفَّ نؤورُهَا ... كِفَفَاً تعَرَّضَ فوقهنَّ وشامها
فوقفتُ أسألُها وكيفَ سُؤالُنا ... صُمّاً خوالدَ ما يبينُ كلامُها
عَرِيَتْ وكان بها الجميعُ فأبكَروا ... منها وغُودِرَ نُؤْيُها وثُمَامُها[1]

ح- معلقة عنترة بن شداد:

إن عنترة لم يخرج عن المألوف، حيث خصص مقطعا بمشهد الوقوف على الأطلال فقال:

هلْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ ... أمْ هَلْ عرفْتَ الدارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
يادارَ عبْلَةَ بالجِواءِ تكلَّمي ... وعِمي صَباحاً دارَ عبلةَ واسلمي
وتَحُلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلُنا ... بالحَزْنِ فالصمَّانِ فالمُتَثَلَّمِ
حييتَ منْ طَلَلٍ تقادمَ عهدُهُ ... أقوى وأقفرَ بَعْدَ أمِّ الهيثمِ[2]

---

(1) شرح المعلقات السبع:89-92.

(2) المصدر نفسه:130-131.

خ- معلقة الحارث بن حلزة:

ولا شك بأن الحارث قد خصص مقطعا للمقدمة الطللية حيث رسم للمتلقي صورة عن رحيل المكان (الطلل) ورحيل المرأة، فيقول:

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ ... رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّواءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةِ شَمَّاءَ ... فَأَدْنى ديارِها الخَلْصَاءُ
فالمُحَيَّاةُ فالصِّفَاحُ فأعْنَاقُ ... فِتَاقٍ فَعَاذِبٌ فالوفَاءُ
فرِياضُ القَطَاف أوْدِيَةُ الشُّرْ ... بُبِ فالشُّعْبَتانِ فالأَبْلاءُ
لا أرى مَنْ عَهَدْتُ فيها فأبكي ال ... يَوْمَ دَلْهاً ومَا يُحِيرُ البكاءُ
وبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدٌ النا ... رَ أخيراً تُلْوِيبها العَلْياءُ
فَتَنَوَّرْتُ نارَهَا مِنْ بَعِيدٍ ... بِخَزازَى هَيْهَاتَ مِنْكَ الصَّلاءُ
أوقَدَتْها بَيْنَ العَقِيقِ فَشَخْصَيْنِ ... بِعُودٍ كَمَا يَلُوحُ الضِياءُ
غيرَ أنّي قد استَعِينُ على الهَمِّ ... إذا خَفَّ بالثَّوِيِّ النَّجاءُ
بِزَفُوفٍ كأنّها هِقْلَةٌ أُمُّ ... رِئالٍ دَوِّيَّةٌ سَقْفاءُ
آنَسَتْ نبأةً وأفْزَعَها القُنّاصُ ... عَصْراً وقَدْ دَنَا الإمساءُ[1]

9- الانزياح في نظام النسج اللغوي:

أ- النسج اللغوي العام:

من خلال استقراء أبيات المعلقات نتبيّن بأنه يهيمن الحضور الاسمي على نسجها اللغوي إلا معلقة زهير إذ عدل في معلقته عن الحضور الاسمي الى هيمنة الحضور الفعلي، لأن النظام الإسْميَّ يفيد الثبات والسكون؛ ولعلّ السكون هو الدَّيْدَنُ الغالب على حياة الجاهلية الذين كان الرُّتُوبُ يحكم حيائهم، والسكون يقيّدها. وكانتْ تلك السيرةُ تُحَتِّمُها نوعيَّةُ الطبيعة المحيطة بهم، والبدائيّة التي كانت تحكم حيائهم، بحيث كانت أسفارهم الطويلة، قليلةً، وإقاماتهم، أو تنقلاتهم القصيرة، كثيرة. لا تغير في نظام العيش، ولكن الرتوب... يعيش الأبناء كعيشة الآباء، ويعيش

(1) شرح المعلقات السبع:146-147.

الأحفاد، كعيشة الأجداد. من خرج عن نظام القبيلة، وعاداتها، عُدَّ مارقاً، ومَنْ تنكّر لتقاليدها اعْتُبَر عاقّاً مُفَارِقاً[1]، ولعل عدول الشاعر عن الأسلوب الاسمي كان بسبب تجاربه في المظالم والحروب التي دارت بين القبائل في عصره، مما جعله يختار حضورا فعليا داعيا من خلاله إلى التغيير والإقبال على التجدد وترك العصبية القبلية التي ذهبت ضحاياها مئات الناس.

ب- الفواتح النصية (شعرية المطالع):

احتلت مطالع المعلقات مكانة العنوان، فاهتم شعراء المعلقات بالافتتاح الشعري لمعلقاتهم، لكونه سببا في الشهرة ودليلا على الحذق في قول الشعر، حيث يرى الناقد القديم أهمية تجويد المطالع، يقول صاحب العمدة: "على الشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة"[2]، وبذلك يكون حسن الابتداءات سببا لاستجلاب إصغاء الجمهور، لأن الاستهلال الجيد يجذب انتباه السامع ويهيئه للانتباه لما سيأتي لاحقا، فتؤثر فيه بخلق فجوة –مسافة التوتر التي يحدثه الانزياح في طريقة إنشاء الكلام وأساليبه، وفيما يأتي بيان لأساليب الشعراء في اختيار الفواتح النصية لمعلقاتهم:

أ- الأسلوب الإنشائي:

افتتح أربع شعراء معلقاتهم بالأسلوب الإنشائي من خلال العلامات النصية التالية:

1- فعل الأمر:

فمن ذلك قول امرىءالقيس:

قِفَـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيـبٍ وَمَنْـزِلِ   بِسِقْطِ اللِّـوَى بَـيْنَ الـدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ[3]

افتتح الشاعر معلقته بفعل الأمر(قفا) وهو أسلوب مألوف في المقدمة الطللية.

ويقول عمرو بن كلثوم:

---

(1) السبع المعلقات[مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]: 169.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني أبو علي الحس، تح:محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ج1، ط1، 1934: ص198.

(3) شرح المعلقات السبع:13.

الاهُبّــــي بِـــــصَحْنِكِ فاصــــبَحِينا ولاتُبْقِــــي خُمـــورَ الأَنْــــدَرينا[1]

إذ استهل مطولته بفعل الأمر (هبّـي) مـسبوقة ب(ألا) وهـو حـرف التنبيـه والاسـتفتاح يسترعي انتباه المتلقي لما سيأتي لاحقا.

2- أداة الاستفهام:

فمن ذلك قول زهير:

أمِـــن أمِّ أوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لَمْ تَكَلّـــمِ بِحَومانَـــــةِ الـــدّرّاجِ فَـــالمتَثَلّمِ[2]

ويقول عنترة:

هَـــلْ غَـــادَرَ الْـــشُّعَرَاءُ مِـــنْ مُتَـــرَدَّمِ أمْ هَـل عَرَفْـتَ الْـدَّارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ[3]

الهمزة و(هل) من أدواة الاستفهام حيث بدءا بها الشاعران معلقتهما.

ب- الأسلوب الخبري:

وافتتح ثلاثة شعراء مطالع معلقاتهم بالأسلوب الخبري عن طريق التراكيب التالية:

1- التركيب الخبري المكوّنة من الجملة الاسمية:

يقول طرفة بن العبد:

لِخَولَـــــةَ أَطْــــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــــدِ تَلـوحُ كَبـاقي الوَشـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ[4]

---

(1) الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر.
(2) شرح المعلقات السبع: 71.
(3) المصدر نفسه: 130.
(4) المصدر نفسه:47.

فقوله(لخولة أطلال) جملة اسمية مقدمة فيها خبرها على المبتدأ.

2- التركيب الخبري المكونة من الجملة الفعلية:

يقول لبيد بن ربيعة:

عَفَـــتِ الـــدِّيارُ مَحَلُّهـــا فَمُقَامُهَـــا بمنـــىً تأبَّـــدَ غَوْلُهـــا فَرِجَامُهَـــا[1]

ويقول الحارث بن حلزة:

آذَنَتْنَـــا بِبَيْنِهَـــا أسْـــماءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْهُـــا الثَّـــواءُ[2]

فقولهما (عفت الديار/آذنتنا ببينها أسماء) تركيب خبري مكونة من الجملة الفعلية.

يتبيّن مما سبق بان المطالع ذات التركيب الإنشائي تمثل انزياحا أسلوبيا تحاول المشاركة الوجدانية من المتلقي لهموم وآلام الشاعر، من خلال أدوات المخاطبة مثل الاستفهام أو فعل الأمر الموّجه إلى المتلقي.

---

(1) شرح المعلقات السبع:89.

(2) المصدر نفسه: 146.

الفصل الثاني

الإنزياح في المستوى الدلالي

الفصل الثاني

الإنزياح في المستوى الدلالي

الانزياح في المستوى الدلالي:

تتحقق الإنزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب تماماً مع ما يريده من معنى وذلك إذ إن اللغة" خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار"[1]، وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية، وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد تم عن طريق مخالفة المعتاد وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التوقع لأنه عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال[2].

يرى ديسوسير أن اللغة بمثابة نظام من العلامات، لكن ليس كل نظام من العلامات هو بمثابة لغة، غير أنه من الخطأ أن نأخذ نظام اللغة العادية ونطبقه على اللغة الشعرية التي تتفرد بمقومات وخصائص من صميم التوجه الجمالي نحو التعبير، وبوصفها لغة إيحائية ومجازية وأولية، فإنها تؤثر استمرار تفردها بما يجعل من عملية التلقي وحدها القادرة على التسلل إلى بنيات النص محاولة تجاوز مستوياته معنى ومرجعا وإحالة، وإن هدفها هو البحث في ضروب من المعاني التي صقلتها التجربة الشعرية بقدرتها على النفاد في عالم الأشياء[3] "فالتجربة الشعرية توظف العلامات اللغوية المجردة والعرفية بوصفها بنية أيقونية وصورية شبه طبيعية ومعللة ودالة في الوقت ذاته، وهو انتقال من نمط علامي(العلامة الرمزية)-الكلمة مثلا- إلى نمط علامي آخر(العلامة الأيقونية)- الصورة الشعرية مثلا- بحيث تعيد خلقه وابتكاره، وتستمر في تشييد علائق جديدة بالاعتماد على عملية الإسناد التي تستفيد من إسناد المسميات إلى الأشياء وفق المنظور الشعري"[4] وأفق التأمل باقتضائه استدعاء أكثر من مدلول واحد، قياسا على المعنى ومعنى المعنى.

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش: 64.

(2) ينظر: معايير تحليل الأسلوب:27.

(3) ينظر: شعرية الانزياح دارسة في جماليات العدول:186.

(4) اللغة الثانية، فاضل ثامر:29.

ويعد الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر، لأن فيها تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه هذا الانزياح، وقد يرمز المدلول الواحد بدوال متعددة[1].

إذ يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة" مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما"[2]، وان الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة[3]، لأن الدلالة الحافة تحيل إلى المعنى الإيحائي العاطفي، فتثير في المتلقي، أما الدلالة التصريحية فهي تعين الأشياء كما هي، وهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل، وبعيد عن إثارة الجمال في المتلقي.

ولأن اللغة الشعرية تفتقر إلى وجود علاقة الملاءمة بين المسند والمسند اليه في لغة النثر العلمي، بل أنها تسعى إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدر عال من الشعرية"[4]، فتكون الشعرية بذلك "لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله"[5]، وبناء على ذلك فقد حدد كوهن "اللغة الشعرية باعتبارها انحرافا عن قواعد قانون الكلام"[6]، وعد" الخطاب الشعري خطابا ناقص النحوية، بالمقارنة مع النثر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذيتمثله الملاءمة الدلالية"[7]، وهو الذي يسمى بالانزياح الاسنادي أو اللانحوية التي تقوم على فكرة" تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات"[8].

وقد بيّن كوهن عمليةعدم الملاءمة بين المسند والمسند إليه من خلال المثال الآتي:

---

(1) ينظر: شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة.

(2) بنية اللغة الشعرية: 106.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 196

(4) ينظر: المصدر نفسه: 139.

(5) في الشعرية، كما أبو ديب: 28.

(6) بنية اللغة الشعرية: 105.

(7) المصدر نفسه: 106.

(8) مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم:120.

الإنسان ذئب لأخيه الإنسان.

الإنسان[الدال] ← المدلول(1)= الحيوان[الذئب]

الإنسان[الدال] ← المدلول(2)=الإنسان[الشرير]

فالمسند لايلائم المسند إليه وذلك إذا أخذ كلمة(ذئب) بمعناها الحقيقي (الحيوان)، لذلك رأى فيه أن المعنى الأول يحيل إلى معنى ثان، إذ يعني (الإنسان شرير)، وأكد أن مثل هذه الصور تسمى مجازا[1].

والانزياح الدلالي متعلق بجوهر المادة اللغوية مما أسماه كوهن ب'الإنزياح الإستبدالي[2]، فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية تعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز، في قدرته على استاطيقا الكلمة، أن تجعل الشكل منظورا إليه في ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر، وهذا(التميز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة في مستحيل اللغة أو في خارج اللغة، غير أنه من سوء حظ البشرية - كما قال بارت - أن اللغة لا خارج لها[3].

ويرى كوهن أن الدلالة ليست الأمجموع التاليفات المتحققة لكلمة ما[4]، وان الشعر نفي خالص، وتغيير للوعي المكون عبر وسيلة الكلمات، فهولغة داخل اللغة، إذ انه نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، ولا معقولية الشعر ليست موقفا مسبقا، بل إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها اذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لاتقوله أبدا بشكل طبيعي[5]، فالدلالات الشعرية ترتبط بالصورةالتي هي وحدة تركيبية معقدة تتجمع فيها مكونات مختلفة، الواقع والخيال، الداخل والخارج، اللغة والفكر إذ أن الصورةعصب

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 1.

(2) المصدر نفسه:205.

(3) شعرية الانزياح-دراسة في جماليات العدول-: 27.

(4) المصدر نفسه-:106.

(5) المصدر نفسه: 128.

الشعر الحي لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية إلى دخول عالم القصيدة ومن ثمّ عالم الشاعر الشعري"[1].

وحين تحدث كوهن عن الفرق بين الشعر والنثر ركز على دلالتي المطابقة والإيحاء وأكد على أن درجة الانزياح وكثافته تزداد كلما ازدادت حدة المنافرة بخرق قانون المطابقة، لأن اللغة الشعرية تخلق داخل كل نص نسيجها الخاص وبنياتها وقوانينها ولعل ذلك ما يبرر أيضا اختلاف التجارب والإبداعات حتى عندما تصدر عن شاعر واحد"[2].

وسيتناول هذا المبحث الانزياحات الدلالية عند شعراء المعلقات في خمسةمحاور:

أولا: التشبيه

ثانيا: الاستعارة

ثالثا: الكناية

رابعا: أنسنة الطبيعة

خامسا: الرمز.

أولا: التشبيه

يعدّ التشبيهأحد روافد التصوير البياني في التعبير، وهو من الأساليب البلاغيّة المهمّة التي من شأنها أن ترفع من شعريّة النصوص من خلال العلاقات التي يقيمها المبدع بين الألفاظ في الشعر، من خلال المجاز الذي يزيد من عمق النصّ وتأثيره ويبعده عن المباشرة، فيرتقي به عن مرتبة الخطاب النفعي أو التداولي.

ونلاحظ أنّ البلاغيين الشكليين[3]، وضعوا معياراً في قبول التشبيه الذي وصفوه ب(الحسن)، ويتمثل في اشتراك الطرفين في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد[4] فلكي يكون التشبيه مقبولاً أسلوبياً لدى أصحاب هذا الرأي يجب أن يشترك الطرفان في صفات كثيرة، تصل بهما إلى حد الاتحاد، وبذلك ويعد التشبيه بوصفه الجملة الأساسية

(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: 35.
(2) شعرية الانزياح-دراسة في جماليات العدول-:189.
(3) الذين نظروا إلى (التشبيه) بمنظور شكلي.
(4) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 122.

في الكتابة الشعرية، الأقل شعرية بين الصور، وذلك لأنه يعتمد مجرد القران[1] ويقوم على التوحيد بين هويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين[2] فيتساوى المشبه بالمشبه به في علاقة المشابهة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر ليس انعكاساً لواقع ما، ولا يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الواقعية المعاشة فعلاً، بل يهدف إلى توصيل المعنى بمنظور الشاعر نفسه، ولذلك فان الصورة التشبيهية كما في أنواع الصور الأخرى قائمة على الافتراض والجزئية، والتشبيه لا يحمل الحقيقة ذاتها، بل يتشبه عليها، ويوهم بها، وعملية المشابهة في جانب من جوانبها تنم عن القصور في إدراك المعنى الحقيقي للشيء الموصوف، لأنها تقتبس جزءاً من المفهوم عن جزءٍ آخر يماثله، فالجزء المقصود في هذه الحالة ليس حاضراً في عملية التوصيل، بل ما يقترب منه[3]، والصورة الأدبية تؤدي مهمتين:

الأولى: تقريب المعنوي من المحسوس. الثانية:الجمع بين معنيين متباعدين[4].

و(التقريب) يعني احتجاب جزء من حقيقة المقرب، فضلاً عن أن مستوى الانزياح الشعري في الخطاب يؤدي إلى تراجع الوظيفة المرجعية التي تتجسد في لغة الاستعمال النفعي للغة[5].

إذن وظيفة التشبيه في الشعر العربي "هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً، أي بمعدل قدرته التخيلية"[6].

وقد استخدم شعراء المعلقات صور التشبيه بكثرة وفيما يأتي نماذج منها:

---

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد: 280

(2) حركية الإبداع: خالدة سعد: 171

(3) ينظرالرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ايليا حاوي: 115.

(4) ينظرمدخل إلى علم الأسلوب: 56.

(5) ينظراللغة الشعرية، محمد كنوني: 22.

(6) الصورة الفنية، جابر عصفور: 221.

الأنموذج الأول: معلقة امرؤالقيس

يقول الشاعر:

وَليـلٍ كمَـوْجِ الْبَحْـرِ أرْخَـى سُـدولَهُ   علــيَّ بـأنْواعِ الْهمُـومِ ليبْتَلـي[1]

المشبه: ظلام الليل.

المشبه به: أمواج البحر

وجه الشبه: الهول والصعوبة.

قام الشاعر بتشبيه ظلام الليل في هوله وصعوبته ونكارة أمره بأمواج البحر، فنجد الشاعر فيليلثقيل يقيد الشاعر بآلامه ويأسره موثوقا بأمراس كتان إلى صم جندل، فيصرخ الشاعر بملء فيه للخلاص من هذا القيد البهيم[2].

ويقول د.عبدالله الغذامي: "فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف. فإننا بذلك نقتل الكلمة في البيت ونقيدها في موضعها، لاحياة فيها، ولكن لو أطلقنا إسرها وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن أثارته في القراء على تباين مشاربهم، لكنا بذلك أعطيناها حقها كقيمة فنية وليست ككلمة معجمية، ولأدهشنا عندئذ كم ستعنى هذه الكلمة من متصورات لقراء مختلفين مما لن يمكننا حصره أبدا...وان لم نفعل هذا فما أضيع امرئ القيس بيننا"[3].

ومنه قوله أيضا:

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبِرٍ مَعـاً   كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَلِ[4]

المشبه: حركة الفرس.

المشبه به: حركة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل.

وجه الشبه: السرعة.

---

(1) شرح المعلقات السبع:29.

(2) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: عبدالحق حادي ياسين: 133.

(3) الخطيئة والتكفير:127.

(4) شرح المعلقات السبع: 32.

فالشاعر شبه حركة فرسه السريعة بحركة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل وهي تصطدم بما هو أمامها من حفر ونتوءات فتتغير مسارها في كل الجهات في لحظات متعددةويقول أيضا:

لَـــهُ أَيْطَـــلا ظَبْـــيٍ وسَـــاقا نَعامَـــةٍ   وَإِرْخَـــاءُ سِـــرحانٍ وَتَقْرِيـــبُ تَتْفُـــلِ[(1)]

المشبه(1):خاصرتي الفرس، المشبه به(1):خاصرتي الظبي، وجه الشبه(1): في الضمور. المشبه(2):ساقي الفرس، المشبه به(2): ساقي النعامة، وجه الشبه(2):الطول والصلابة. المشبه(3): سير الفرس، المشبه به(3):جري الذئب، وجه الشبه(3): الخفة.

المشبه(4): جري الفرس، المشبه به(4): سير الثعلب، وجه الشبه(4): الشّدة.

ومنه قوله أيضا:

تُـــضيءُ الظَّـــلامَ بالعِـــشاءِ كأنَّهـــا   مَنَـــارَةُ مُمْـــسَى راهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ[(2)]

المشبه: وجه المرأة.

المشبه به: منارة العابد المتبتل.

وجه الشبه: الاشراق والنور.

فخص ظلام العشاء في المشبه والممسى في منارة الراهب المتعبد لتبدو به أكثر إشراقا ووضوحاً في إضفاء الظلمة على العشاء، فهذه المرأة مشرقة أخذت أبعادهامن ظلام الليل الساحر لنعمة ضياء كما المصباح، وخص تشبيه هذا الوجه بمنارة العابد المتبتل ليرينا امتداد ذلك الإشراق فليس الغرض من هذه الصورة التشبيهية إعطاء المبالغة دلالته من خلال استرداد طاقات المشبه به وضمها إليه فحسب مفرزاً عن هذا التعانق علاقة رمزية تفجرفي دلالاتها مواطن الإبداع الفني لكنه ذو أثار نفسيه خاصة[(3)].

ومنه قوله:

---

(1) شرح المعلقات السبع:35

(2) المصدر نفسه:27

(3) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د.رجاء عيد: 175.

كـــأنَّ دِمـــاءَ الهادِيـــاتِ بِنَحْـــرِهِ عُـــصارَةُ حِنَّـــاءٍ بِـــشَيْبٍ مُرَجَّـــلِ[1]

المشبه: الدم الجامد على نحر الفرس من دماء الصيد.

المشبه به: بما جفّ من عصارة الحناء على شعر الأشيب.

وجه الشبه: اللون (الحمرة).

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وَعَيْنَـــانِ كالْمـــاوِيَّتَيْنِ اسْـــتَكَنَّتا بكهفَي حجَاجَي صَخْرَةٍ قلْتِ مَوْرِدِ[2]

المشبه: عينا ناقته

المشبه به (1): المرآة

وجه الشبه(1): الصفاء

المشبه به(2): الماء

وجه الشبه(2): النقاء.

فشبه من خلال التشبيه التمثيلي، عينا ناقته – في الصفاء – بالمرآة، ونقاء كالماء النقي الذي غار في صخرة عميقة مشخصاً ذلك الغور بالأستكانة (أستكنتا) مبالغة في شدة الألتصاق أي غورهما بالعظم وكأنهما خائفتان فالتصقتا عند ذلك العظم، محتوية في فعل الأستكانة الديمومة والتجدد من جهة الحدوث في الفعل، ويوغل الشاعر في وصف عينيها فيشبه صفاء عينيها وسعتها بنقرة الماء العميقة في وسط الصخرة التي لا تخرج منها الماء إلا صافياً نقياً.

فالغاية من الغلو في التشبيه هو نُقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة والسمو به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، وكلما تدرج المرء في هذا الأرتفاع كان تصويره أبعد أثراً في

(1) شرح المعلقات السبع: 36

(2) المصدر نفسه:55

القلب، وأشد رسوخاً في النفس[1] ولاسيما إذا علمنا أن العين هي تنوب عن القلب وهي رائدة النفس ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة[2]، وعيونها ونظراتها السامرة والفتاكة.

ومنه قوله في وصف ناقته:

وَإِنّي لَأُمضي الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ ... بِعَوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وَتَغتَدي
أَمونٍ كَأَلواحِ الأَرانِ نَصَأتُها ... عَلى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهرُ بُرجُدِ
جَمالِيَّةٍ وَجناءَ تَردي كَأَنَّها ... سَفَنَّجَةٌ تَبري لِأَزعَرَ أَربَدِ[3]

فهو يشبه عرض عظامها بألواح التابوت العظيم، والطريق لمن على متنها بالكساء المخطط، ثم يعود ليشبه ناقته لاكتناز لحمها ولوثاق خلقها بالجمل، وإنها في عدوها تشبه النعامة عندما تعرض للظليم الذي هو ذكر النعام.

ومنه قوله أيضا:

كَأَنَّ حُدوجَ المالِكِيَّةِ غُدوَةً ... خَلايا سَفينٍ بِالنَواصِفِ مِن دَدِ
عَدَولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ ... يَجُوز بهَا المَلاحُ طَوراً وَيَهتَدِي[4]

يشبه طرفة في الأبيات هوادج حبيبته المسافرة في رحاب وادي دد بالسفن المبحرة العظيمة الكبيرة، وهذه السفن هي أما سفن عدولية وهي قرية بالبحرين، أو قد تكون سفن الملاح ابن يامن، مشبها مسيرة هذه الإبل بالصحراء بمسيرة السفن من حيث الاستواء والمسير على الطريق وتارة يخرج بها الملاح عن الطريق بغية الاختصار بقوله: يَجورُ بها المَلّاحُ طَورا وَيَهتَدي، وليزيد من دقة الصورة عاد ليشبه بدقة مسيرتها في الصحراء بالمفايل باليد: وهي لعبة يلعبها الصبيان يجمعون ترابا أو رملا، ثم يدفنون فيه شيئا، ثم يشق المفايل التراب على نصفين، ثم يقول لصاحبه: في أي الجانبين ذلك الدَّفين؟ فان أصاب ظفر وان أخطا خسر فكأن هذه السفينة بصدرها تشق الماء كما يشق

(1) علم أساليب البيان: د.غازي يموت:183.
(2) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والآلاف: ابن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي:92.
(3) شرح المعلقات السبع:50.
(4) المصدر نفسه:47-48.

المفايل التراب باليد، برع طرفة بهذا التشبيه إذ جمع بين حضارتين وهي البداوة ولعبة الصغار بالسفن، ليخرج لنا من مجموع التشبيهات بصورة رائعة محكمة الحبك[1].

الأنموذج الثالث: معلقة زهير

يقول الشاعر:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا ... مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[2]

المشبه: ديار الحبيبة

المشبه به: مراجع وشم في نواشر المعصم

وجه الشبه: إعادة الشيء مرة بعد مرة

شبه الطلل(ديار الحبيبة) بالوشم من جهة الاستمرارية والديمومة فحين تغدو الأطلال عند الشعراء وشماً باهتاً، لم يبق منه الزمن إلا آثاراً دارسة على الأديم، يغدو طلل زهير وشماً (مرجعاً)، وفي ترجيع الوشم إعادة له كما كان، وذلك ما لا يتفق (موضوعياً) مع الصورة المفترضة للطلل[3]، ويكمن الانزياح الدلالي في تشبيه الشاعر الطلل بالوشم دلالة على التجدد والحيوية، فخالف بذلك شعراء الجاهلين، لأن الطلل عند الشاعر الجاهلي رمز للفناء وانتهاء الحياة.

الأنموذج الرابع: معلقة الحارث

يقول الشاعر:

وصَتيتٍ مِنَ العَواتِكِ لا تَنـ ... ـهاهُ ألّا مُبيضَةٌ رَعْلاءُ
فَرَدَدْناهُمْ بِطَعْنٍ كَما يَخْـ ... ـرُجُ مِنْ خُرْبَةِ المَزادِ المَاءُ[4]

---

(1) ومن تشبيهاته قوله:
-(محنّبا....كسيد الغضا: 60): إذ شبه فرسه بالذئب في سرعة عدوه.
-(قبر نحّام....كقبر غوي: 61): وهو تشبيه ساوى فيه بين البخيل والمبذّر.
-(إن الموت.....كالطّول المرخي: 61): فقد شبه الأجل بالحبل، والفتى بالدابة التي لا تفلت منه.
-(فالعيش كالكنز:61). نراه لتقريب الصورة يصوّر المعنوي الذي هو العيشُ بالحسي الذي هو الكنزُ.

(2) شرح المعلقات السبع:71.

(3) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 160.

(4) شرح المعلقات السبع: 154

المشبه:خروج الدم من أجساد الأعداء

المشبه به: خروج الماء من خربة المزاد

وجه الشبه: الغزارة والتدفق

(خروج الدم)من جسد العدو ← علاقة المشابهة(الغزارة والتدفق) (خروج الماء) من خربة المزاد من خلال التشبيه التمثيلي قام الشاعر بتصوير شجاعتهم وحسن بلائهم في القتال بصورة مثالية غير مألوفة وخارقة للعادة، إذ تكمن الصورة بتشبيه تدفق خروج الدم من جسد العدو بصورة الماء المنبعث بغزارة من خربة المزاد[1].

ثانيا: الاستعارة

تعد الإستعارة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق علاقات تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغويّة تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرفها بعض البلاغيين بأنّها تشبيه حذف منه أحد طرفيه[2]، ولكن مع التشبيه تبدو في النصّ الأدبيّ درجة من المعقوليّة والاعتياديّة لأنّ كلّ طرف على حدة، في حين يتفاعل الطرفان في الاستعارة ويتّحدا، ففيها تقوم عمليّة استبدال وانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس التشابه[3]، وهي تكون أبلغ من التشبيه في توكيد الصفات للمعنى وذلك بسبب التفاعل والاتّحاد بين المستعار والمستعار له فتتلاشى جميع الفوارق بينهما، لأن "الاستعارة تكثير لدلالة الكلمة في أصلها الوضعي، إلا أن أي جزء من جزئيات هذا التكثير لا بد أن يكون مرتبطاً أو متصلاً بالأصل الوضعي بأكثر من رابط أو سبب يكون فيه قرينة تجعله غير بعيد

---

(1) ومن جماليات التشبيه لدى شعراء المعلقات:

* معلقة لبيد: [شرح المعلقات السبع:89-91] يقول الشاعر:

وَجلا السّيولُ عن الطّلولِ كأنّها ... زبـر تُجِـدّ مُتونُها أقلامُها

المشبه: هطول السيل على الطلل، المشبه به: الكتب المحموة بفعل الزمن التعرية وجه الشبه:المحو والإخفاء

* معلقة عنترة بن شداد: يقول الشاعر: [شرح المعلقات السبع:133]

جـادتْ عليْها كـلّ عيـنٍ ثـرةٍ ... فتركْنَ كلّ حديقةٍ كالدّرهَمِ

المشبه: شك المطر وهيأته، المشبه به: صورة الدرهم،وجه الشبه:الغزارة

(2) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: 303، والبلاغة الواضحة– البيان والمعاني والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين: 77.

(3) ينظر: الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ: 24.

عن فهم المتلقي أو قراءته[1] أمّا في التشبيه فعلى الرغم من المبالغة فيه، فإنّ المتلقّي يبقى يشعر بأنّ المشبّه هو غير المشبّه به بفعل وجود أداة التشبيه[2].

إن مفهوم الاستعارة قد مر بتاريخ طويل قبل ان يستقر على جملة من التعريفات المحددة، ولسنا بسبيل تتبع ذلك التاريخ[3] ونكتفي الوقوف على ما انتهى اليه النقاد والبلاغيون من تلك التعريفات وأشهرها بأنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة[4].

وإن الاستعارة لها القدرة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة وذلك من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول وإعادة بنائها من جديد بخلق علاقات جديدة بينها، لأن أسلوب الإستعارة "يختصر البعد بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتئمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[5]؛ وهذا الجمع بين العناصر المتباعدة قد يدخلنا في عالم من الغرابة، فهذه الصورة القائمة على الاستعارة لا يستطيع أن ينالها الخاطر بسرعة أو أن يدركها بمجرّد النظر إليها، بل يحصل ذلك بعد تثبّت وكدّ النفس وتحريك الخيال واستحضار ما غاب عنه[6]، لأن الاستعارة علامة العبقرية المميزة، لأنها تقود إلى الانحراف في لغة الشعر[7]، فهي "من مقتضيات النظم، وعنه تحدثت وبه تكون"[8] وهي "أمد ميداناً، وأشد افتتاناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً،... وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها"[9]، فهي رأس البديع وأفضل المجاز[10]، لأن المعول عليها في التوسع والتصرف[11].

ويرى جان كوهن بأن الإستعارة "خرق لقانون اللغة.... ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، وإن الصور كلها... تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف

---

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د. رحمن غركَان:233.

(2) ينظر: الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة: 220.

(3) ينظر: يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح"الاستعارة" في الكتابات المبكرة في النقد العربي: فلفهارت هاينركس، تر: شعاد المانع(مقالة): 195-228.

(4) ينظر: شروح التلخيص: 4/ 45.

(5) أسرار البلاغة: 116.

(6) ينظر: الشعرية العربيّة، أدونيس: 48.

(7) في الشعرية:122، 31، 85.

(8) دلائل الإعجاز: 393.

(9) أسرار البلاغة: 32.

(10) العمدة: 1/ 269.

(11) الوساطة: 34.

واحد هو استبدال المعنى[1]. ونجد على هذا ان اللغة الشعرية انحراف عن اللغة العادية، وهي خرق لقوانين اللغة إذ انها تمتاز بوجود علاقات جديدة ومبتكرة تربط بين الألفاظ، ولا تخضع فيها إلى الحقيقية بل إلى المجاز الذي تمثل الاستعارة أعلى مراحله، وانها طريقة تعبير غير مباشر، التي تهدف التخيلوالإيحاء لا إلى التقرير الذي هو سمة التعبير المباشر.

ويمكن الربط بين الاستعارة التنافرية وبين (الانزياح) Devitiation، بما هو انزياح عن معيار قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحا فوضويا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول[2]، ويرى هانجوم (Hangom) الذي شغل بنظرية الاستعارة ان من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب تباعد المجالات بين المستعار والمستعار له، اذ يفرض المتكلم في استعارة ما، تصوراته الخاصة على المتلقي، وان حيز فعله هذا أوسع مما تعترف به نظرية اللزوم (Imanent) أو التواضع (Conventionalist)[3].

إذن إن الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالي لتعبيرها عن ملاحظات متنوعة بطرائق متميزة إذ تجلى قوتها الخيالية في خلال الجانب الفردي من التجربة في محاولة استكناه موضوعية الشيء بتأمل أبعاده[4]، لأن ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر يسمح بأن تتمثل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح، ما لم نأخذ في اعتبارنا، النظرة الرمزية والإشارية للغة، والاستعارة الجيدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضرباً من المعرفة الكشفية، وتثري العالم وتجدد روابطنا به[5].

(1) بنية اللغة الشعرية:109-110.

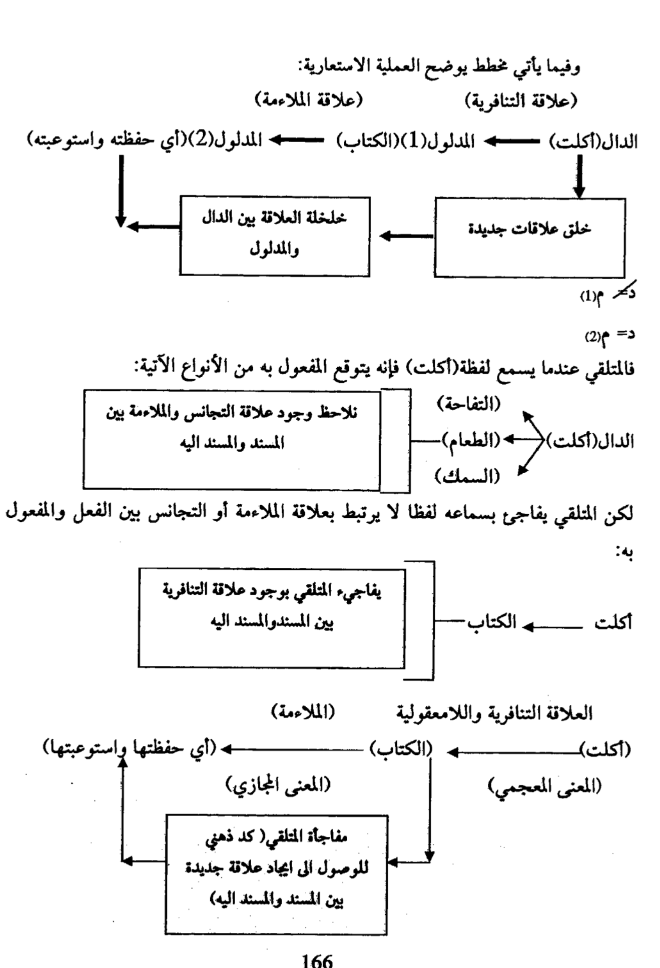
(2) ينظر: المصدر نفسه: 192-193.

(3) Hangom،Problems and persepectives، S.O.Metaphor ، p28 نقلا عن: الابداع الشعري وكسر المعيار: 53.

(4) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: 231.

(5) الخيال، مفهوماته ووظائفه، عاطف جوده نصر: 281.

وفيما يأتي مخطط يوضح العملية الاستعارية:



فالمتلقي عندما يسمع لفظة(أكلت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:

لكن المتلقي يفاجئ بسماعه لفظا لا يرتبط بعلاقة الملاءمة أو التجانس بين الفعل والمفعول به:

من خلال المخطط السابق نلاحظ بأن الإستعارة هي وسيلة المنشئ في التشخيص والتجسيد، وهما خاصيتان من خصائص التعبير الأدبي، ويمكن أن نسجل للاستعارة وظيفة أخرى بوصفها إحدى وسائل النفوذ إلى عوالم أخرى، أجمل من عالمنا وأنقى، إذ يستطيع المبدع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى غير العالم الذي نوجد فيه، إذ بمقدورنا إبصار الوجه الشعري الجميل المرتقي إلى مرتبة المثال الذي ينشده الإنسان، ويسعى إليه، ذلك العالم الآخر الذي لم يكشف الله الحجاب عنه إلا أمام بصيرة الشاعر، فاستحال صوراً ودلالات شعرية[1].

إذن ممكن القول بأن الاستعارة تمثل خلاصة الانزياح المتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها، ولابد من التذكير بأن دراسة (الاستعارة) في العربية، وفي سائر اللغات الإنسانية الأخرى، من أهم ما شغل الدارسين في الماضي، وفي العصر الحديث[2]، لكونها وسيلة من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة عبر السمة الإيحائية لهذا الأسلوب، باليسير من الألفاظ، وهو أحد أنواع الإيجاز، الذي سماه بعض المعاصرين التكثيف[3].

وقد وظفها شعراء المعلقات في سياقات شتى، منها: النسيب، ووصف الحرب، وتصوير أجزائها، ووصف الناقة والفرسوالمديح، ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض النصوص بالتحليل،وفيما يأتي نماذج بارزة منها مما ورد في شعر المعلقات:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول فيها:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سَدولَهُ ... عَلَيّ بأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فقلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بجوزِه ... وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ

ألا أيّها اللّيْلُ الطّويلُ ألا انْجَلي ... بصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنكَ بأمْثَلِ[4]

(1) ينظر: وهج العنقاء: 75.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح: 81.

(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 254.

(4) شرح المعلقات السبع: 29.

تحمل اللغة الشعرية دفقاً عاطفياً ووصفياً يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية فينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي، ليل لفظ (التمطي) ليلائم الصلب، واستعار لأوائله لفظ (كلكل) ولمآخره لفظ (الاعجاز)، فطول الليل يوحي بمقاسات الهموم والشّدائد، لأن المهموم يستطيل اللّيل ويستشعر وطأته، والشاعر في تشكيله الفني، خالف القاعدة المعياريّة، ولا ريب أن الشّاعر "عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح استجماليّة النّفسيّة أو الحياة النفسيّة العلامة السيكولوجيّة المهيمنة، وتصبح التأملات التي تريد أن تعبّر عن نفسها تأملات شاعريّة"[1].

الأنموذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

لَـدى أَسَـدٍ شـاكي الـسِّلاحِ مُقَـذَّفٍ   لَـهُ لِبَـدٌ أَظْفَـارُهُ لَـمْ تُقَلَّـمِ[2]

إن الانزياحات الدلالية تعمل على إذابة الفواصل بي مكونات النصوص الأدبية لتجعل منها كياناً واحداً فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته.

في البيت السابق استطاع الشاعر أن يوظف الانزياح الدلالي المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباعدين حقيقة لصالح النص ودلالاته، إذ استعار للممدوح (حصين) صفة الشجاعة من(الأسد)، ف "يشبهه أسدا له لبتدان لم تقلم برائنه، يريد انه لايعتريه ضعف ولا يعيبه عدم شوكة كما ان الأسد لا تقلم أضافره، والبيت كله من صفة(حصين)"[3].

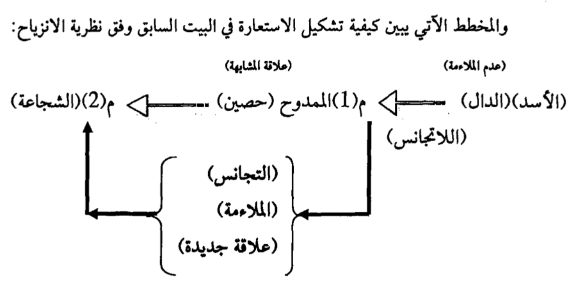
---

(1) شاعريّة أحلام اليقظة، جاستون باشلار: 161.

(2) شرح المعلقات السبع: 80.

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل الاستعارة في البيت السابق وفق نظرية الانزياح:



فالصور الإستعارية حظت عند شعراء المعلقات بمكانة واسعة في معلقاتهم إذ تأتي بعد التشبيه من حيث تناولهم لها،وقد يجمع الشاعر أكثر من استعارة في بيت واحد، لأن التكثيف الدلالي يمنح النص ثراءً في التعبير عن التجربة ويحفز المتلقي لرصد الانزياحات الأسلوبية وما أتاحته للشاعر من مساحة في العرض، ومن السياقات التي وظف فيها الشاعر الأسلوب الاستعاري المتعدد "تصوير الحرب"، لكون الشاعر قد عاصر حرباً طويلة ضروساً بين عبسٍ وذبيان، من ذلك قوله - أي زهير بنابي سلمى- مصوراً تلك الحرب، وما فعلته بالقوم المتحاربين:

وَمَا الحَرْبُ إلا ما عَلِمْتُم وَذُقْتُمُ ... ومَا هُو عَنْهَا بالحَديثِ الْمرَجَّمِ
مَتَى تُبْعَثُوها تُبْعَثُوها ذَميمَةً ... وَتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُمُوها فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُكُكُم عَرْكَ الرّحَى بِثِفالِها ... وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتِجْ لَكُمْ غلْمانَ أشأَمَ كُلُّهمْ ... كَأحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ
فتُغْلِلْ لكُمْ مَا لا تُغِلُّ لأهْلِهَا ... قُرَى بالعِرَاقِ مِن قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ[1]

إن الشاعر قد رسمهذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه ويبدو على النص هذا التراكم الواضح من الدوال والمدلولات فلقد انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصور الإستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى المتلقي، فقد تشكّل البناء الإستعاري في قوله: (ذقتم/ الرحا/ تلقح كشافاً)، وذلك كالآتي:

---

(1) شرح المعلقات السبع:78-79.

1- (ذقتم):

فأصله: اختبار الشيء من جهة الطعم، ثم يشتق منه مجازا[1]، فيقال: ذاق عاقبة امره، أي تجرع مرارة الفشل، فلما استمرت تلك الحرب سنين طويلة، نالت كل واحد ممن عاصروها بنصيب من شدة ويلات الحرب، فعبر عن تلك الآلام ب(ذقتم)، لما في لفظ الإذاقة من المبالغة فيالإدراك[2] لطعم الشيء، ولكون الذوق أقرب الحواس إلى موطن الإدراك والتعقل لدى الإنسان، وهذه الاستعارة في موضعها تضاعف دلالة الإحساس بالشيء المؤلم، ومن ثم سيتضاعف أثره في النفس.

2- في صورة نار مشتعلة تأتي على كل شيء يواجهها.

3- (الرحا):

أصله: آلة مصنوعة من الحجارة لطحن الحنطة والشعير، واستخدمها الشاعر مجازا لطعن الرجال والأموال.

4- (لقحت)(كشافا):

أي: نتاجاً في إثر نتاج[3].

صور الحرب في صورة أنثى تلد سنة بعد سنة وتضع توأمين، وكل من تلدهم يمثلون غلمان شؤم، ترضعهم إلى أن تفطمهم، وفي هذه الصورة الاستعارية إشارة إلى آثار وعواقب الحرب من خلال ما تخلفها من أرامل وأيتام وضحايا بين القوم المتحاربين.

يتبيّن لنا من الأنموذج السابق إن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معان[4].

(1) معجم مقاييس اللغة:272.

(2) ينظر: الطراز:1/ 237

(3) ينظر:معجم مقاييس اللغة:894

(4) ينظر:الانحراف في لغة الشعر: 38. وينظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني:399.

الأنموذج الثالث: معلقة لبيد

يقول الشاعر:

صَـــادَفْنَ منهَـــا غِـــرَّةً فَأَصَـــبْنَهَا إِنَّ الَمنايَـــا لا تُطِـــيشُ سِـــهَامُها[1]

فقوله(إن المنايا لاتطيش سهامها) استعارة مكنية إذ جعل فيها المنايا كالإنسان لها روح وجسد وحركة، وتستعمل السّهام لدى هجومها على الكائنات الحيّة، وهي لا تخطيء هدفها، ولا يعيقها شيء عن تحقيق مرامها.

(عدم الملاءمة)(علاقة المشابهة)

المنايا(الدال) م ← (1)الهجوم بالسهام(من صفات الإنسان) م ← (2)الإصابة في الهدف

(الملاءمة)

الأنموذج الرابع: معلقة عنترة

يقول الشاعر:

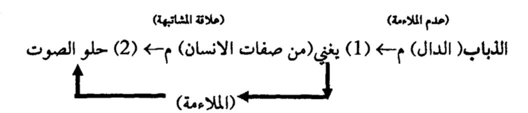
وَخَـــلا الـــذبابُ بهـــا فَلَـــيْسَ بِبـــارِحٍ غَـــرِداً كفِعْـــلِ الْـــشّارِبِ الُمتَـــرَنِّمِ
هَزِجـــاً يَحُـــكُّ ذِرَاعَـــهُ بِذِرَاعِـــهِ قَـدْحَ الُمكِـبِّ علـى الزِّنَـادِ الأَجْـذَمِ[2]

إن الأبيات السابقة تحتضن انزياحاً استبدالياً من خلال النسق الاستعاري وذلك عن طريق استعارة الشاعر صفات إنسانية وأعطاها ل(الذباب) وتسمى هذا النوع من الانزياح بالانزياح النعتي، إذ توجد علاقة(عدم الملاءمة) بين المسند والمسند اليه، والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل عملية الاستعارة:

---

(1) شرح المعلقات السبع:100.

(2) المصدر نفسه:133.



إن عدم الملاءمة تكمن في أخذنا المعنى الحرفي ل(يغني) أو(التغريد)، في حين أن المعنى الأول يحيل على معنى ثان وهو حلاوة الصوت أو رقة الصوت، عن طريق وجود علاقة مشابهة بين المدلول الأول م(1) وبين م(2)، وان الجملة ذات الانزياح الدلالي تقتضي بنفسها الانتقال من م(1) إلى م(2) لاستعادة الملاءمة بين الصفة والموصوف، لأن المدلول الأول م(1) يجعل الكلمة منافرة والاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة[1].

وقد قام الشاعر بتكوين الصورة الاستعارية عن طريق استعارة الصور الآتية:

أولا: صور سمعية مختصة بالإنسان: (يغني، هزجا، مترنم):

إذ أضاف الشاعر إلى (الذباب) صفات تحولها من (حقل إلى آخر) وذلك من كيان حيواني إلىكيانيوازي الإنسان في (الغناء) فهناك علاقة (عدم الملاءمة) بين الصفة والموصوف.

وأكد على تقوية هذه الاستعارة عن طريق تشبيه (الذباب) ب:

1. (الشارب المترنم): لكي توازي كيان الإنساني المحترف على الغناء القائم على الشرب
2. (قدح المكب على الزناد الأجذم): إذ تتكون من الألفاظ: (قدح، المكب، الزناد) وفيها صور لمسية مختصة بالإنسان، إذ شبه حك الذباب إحدى يديه بالأخرى برجل مقطوع اليدين محاولا أن يقدح الزناد.

ثانياً: صور سمعية مختصة بالطيور: (التغريد):

إذ أضاف إلى (الذباب) صفات أخرى تحولها من كيان لآخر داخل(الحقل الحيواني) وذلك عندما استعار لها صفة (التغريد) التي هي من صفات (الطيور).

---

(1) بنية اللغة الشعرية: 109.

إذن يمكن القول بان الشاعر من خلال هذه الانزياحات في المستوى الدلالي (الاستعارة) قام بخرق حدود الواقع الطبيعي للذباب اعتمادا على خياله، لتكوين صورة غير مألوفة للذباب وموحية بعلاقات مجازية وذلك لغرض التأثير في المتلقي ومن ثمّ إيصال رسالته اليه[1]. إذ أن العلاقة الاستعارية عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي تعاطاها الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وشد انتباه القارئ متجاوزا القراءة السطحية ليصل لمرحلة القراءة العميقة، أي معنى المعنى، فكان صانع الاستعارة "ذا مقدرة لفظية يستخرج من قول يفتقر إلى الانسجام لأغراض التفسير الحرفي، قولاً دالاً، من أجل تفسير جديد يستحق أن يسمى استعارياً، لأنه يولد الاستعارة، لا من حيث هي منحرفة بل من حيث هي مقبولة أيضاً"[2] وفي هذا فإن المعنى الاستعاري عند القدماء "لا يتكون من الاصطدام الدلالي، بل يتكون كذلك من المعنى الإخباري الجديد الذي يبزغ من انهيار المعنى الحرفي، أي من انهيار المعنى الذي ينتج إذ اعتمدنا على القيم الشائعة"[3]، وهناك نماذج أخرى من الصور الاستعارية وردت في شعر المعلقات، ولا يسع المجال لبيانها[4].

ثالثا: الكناية

إن أسلوب الكناية شكل من أشكال التعبير بالتلميح وهو "كل لفظ دلّ على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز"[5]، والكناية تلازمٌ بين معنيين، معنى يدل عليه ظاهر الدال وهو المعنى الحقيقي الذي يتمّ تجاوزه – لعدم القصد إليه – ومعنى ايحائي كنائي وهو المقصود، فالمعنى الأول ليس إلا أداة توصيل، تؤدي بالضرورة دور الوسيط بين اللفظ ومعناه الإيحائي، بسبب من الارتباط الوثيق بينهما.

---

(1) ومن الصور الاستعارية أيضا قوله: (فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مرّ مذاقته:137): استعارة مكنية، (حتى تسربل بالدّم:137): استعارة مكنية.

(2) في الشعرية: 140.

(3) المصدر نفسه: 140.

(4) فمن تلك النماذج: طرفة بن العبد: (ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه: 49): استعارة مكنية، (ذروة البيت الشريف:57): استعارة تصريحية، (أرى الموت:61) استعارة مكنية، (وظلمُ ذوي القربى أشدّ مضاضة:63): استعارة مكنية، (ستبدي الأيام:68): استعارة مكنية.

(5) ينظر: المثل السائر:2/ 172

تموضع الكناية، في الدرس البلاغي العربي الحديث، في إطار علاقتي التجاور والتداعي؛ إذ الكناية- كما يرى دي سوسير- 'امتدادية أو تتابعية، وتستثمر العلاقات الأفقية للغة'[1]، ويتجلى ذلك بوضوح أكثر في نظرية جاكوبسون الدلالية، التي وضعها في حديثه عن الحبسة' القائمة على اختزال الوجود البلاغيّة في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كل من المحورين الاستبدالي (العمودي) والسياق (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتماداً على المشابهة والمشاكلة، على حين يعتمد المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي'[2].

والكناية عدول عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيذكر ألفاظاً ذات دلالات تتضمن معنى يكونممهداً للمعنى المطلوب في ذهن المتكلم،والتعبيربها ليس تعبيراً مباشراً، وهنا تكمن قيمته في إغناء النصوص الشعريّة. فالكناية عن المعنى والتعريض به أجمل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه[3].

ويمكن القول بأن الكناية تتكون من بعدين دلاليّين:

الأوّل: المعنى الظاهر وهو غير مقصود. وتكمن قيمته في أنه الدليل على وجود الثاني والطريق إلى كشفه.

الثاني: المعنى الخفيّ (معنى المعنى) [4] وهو المعنى المقصود.

إن عملية (العدول) في الأسلوب الكنائي تعتمد بشكل كبير على المتلقي وقدرته على إدراك المعنى المراد أو المعدول إليه، ذلك أن في الأسلوب الكنائي المعنيين يتجاوران في الصيغة، المعدول عنه والمعدول إليه، إلا أن إدراك الثاني منهما متوقف على خصوبة ذهن المتلقي، وقدرته على الكشف عنه واللفظ في الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي

(1) الخطاب الشعري الحداثوي- الصور الفنية: 101.

(2) بنية الكناية:34.

(3) ينظر: دلائل الإعجاز: 109.

(4) وقد أشار عبد القاهر الى هذين المعنيين ب (المعنى، ومعنى المعنى)، قال: ' الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض مباشرة بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فعلت: خرج زيد.. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل [دلائل الاعجاز:258]

أخفي عن عمد وقصد، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق يشف عما تحته، فلا هو مستور ولا هو عار، وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن في الكناية عدولاً عن لفظ إلى آخر دال عليه، إذ إن المنشئ يستعمل ألفاظاً غير قاصد معناها الذاتي المباشر، بل لازم معناها.

إذن إن النظام الكنائيّ أحد الأنظمة الفاعلة في النصّ الأدبيّ، التي تعطيه حيويّةً وثراءً، وتكثيفاً دلاليّاً وجماليّاً في آن؛ إذ إنّه إقصاءٌ للمعاني المباشرة للدوال،والتحّول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، ما يجعل المتلقيّ يشعر بلذّة في رحلته الفضائية، في الكون النصي، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة، السابحة في فضائه الواسع[1]، وأن هذا النظام يقوم على كسر النسق الدلالي المتعارف عليه؛ إذ يوهم السياق الكنائي بانزياح الدال إلى مدلولات جديدة، مفارقاً للدلالات الأصول المرتبطة به عرفياً-وضعياً-، لكن التأمل في السياق النصي الكلي المتموضع فيه يبين عن خيوط دلالية تكشف عن بقاء الدلالات الوضعية، إلى جانب المحدثة، في البنية العميقة، ما يمنح النظام الكنائي بُعداً جمالياً ودلالياً يجعله يبارح درجة الصفر ليوغل في الشعرية درجات[2]، وفيما يأتي نماذج من الاستخدام الكنائي لدى شعراء المعاقات:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول الشاعر:

وقد أغتدِي والطَّيرُ في وُكُنَاتِها — بمنجرِدٍ قيْدِ الأوابدِ هَيكلِ[3]

فالبنية الكنائية(قيد الأوابد) تحيلنا إلى مدلول إيحائي عميق وهو سرعة فرس الشاعر، لأن فرسه "يقيد الوحوش بسرعة لحاقه إياها..وقوله قيد الأوابد جعله لسرعة إدراكه الصيد كالقيد لها لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب"[4].

---

(1) الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) أنموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود الفقيه: .http://www.albaradoni.com

(2) الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) أنموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود الفقيه: .http://www.albaradoni.com

(3) شرح المعلقات السبع: 32.

(4) المصدر نفسه: 32، ومنه قوله أيضا(شرح المعلقات السبع:16):

ففاضَتْ دُموعُ العينِ منّي صبابةً — على النّحرِ، حتّى بلّ دَمْعي مَحْمِلِي

غداها نمير الماء غير المحلل: ص24

غدائرها مستشزرات الى العلا: ص26.

نؤوم الضحى: ص27.

لم تنتطق عن تفضل: ص27.=

(الفرس) الموصوف ← (السرعة) ← (ادراك الصيد) ← (قيد الأوابد)

لسرعة إدراكه الصيد كالقيد لها)

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

أَنـا الرَّجُـلُ الـضَّرْب الَّـذِي تَعْرِفُونَـهُ   خَـشاشٌ كـرَأسِ الَحيّـة الُمتَوقّـدِ[1]

فالمقول اللغوي (أنا الرجل الضرب) بؤرة دلالية في إنتاجه، وعبر علاقة الأثرية –من حيث علاقة الدال بالمدلول – يتحول منه إلى المدلول الإيحائي المتمثل في الخفة والذكاء والنشاط، أي خفيف اللحم والحاد الذكاء، ومعنى (خشاش) أي خفيف الحركة نشط، ثم استعان بالتشبيه في قوله (كرأس الحية المتوقد) لتأكيد الصورة وترسيخها فإن سرعة رأس الحية وخفته ويقظته جعل منها تشبيها لحاله، وان خفة الرأس كناية عن الذكاء في حين أن (عرض القفا) كناية عن البلادة وقلة الذكاء[2].

(الأفعى) ← الخفة والسرعة والذكاء ← (الشاعر) الموصوف

(انا الرجل الضرب) (خشاش كرأس الحية المتوقد)

(التأكيد على الصورة الكنائية عن طريق التشبيه)

الأنموذج الثالث: معلقة زهير

=وتعطو برخص غير شثن: ص27.

إذ تتزاحم الدلالات، وإيحاءات عدة عندقراءة هذه الأبيات، فتتدافع إشارات وومضات دلالية تصويريةمتابعة علىبنية المستوى السطحي، وهو يعني بهذه الكنايات أنها تعيش في دعة ونعيم، فهي تشرب الماء العذب الصافي، وتعنى بشعرها، ولا تنهض للعمل باكرا، ناعمة اليدين. [شرح المعلقات السبع:24، 26، 27]

(1) شرح المعلقات السبع: 64.

(2) ومنه قوله أيضا: ولست بحلال التلاع: كناية عن جوده، وقوله: وحلقة القوم: كناية عن النخوة، وقوله: الحوانيت: كناية عن اللهو، والبيت المصعد: كناية عن شرف الأصل. وقوله: لم أحفل متى قام عودي: كناية عن الموت، وقوله: ومن لم تزود، و(من لم تبع له بتاتا):كناية عن التكيّف[شرح المعلقات السبع:57–59]، أما قوله: [شرح المعلقات السبع:59]

رأيت بني غبراء لاينكرونني   ولا أهل هذاك الطراف الممدّد

ففيه ثلاث كنايات: الغبراء: كناية عن الفقراء، الطراف: كناية عن الأغنياء، الممدّد كناية عن العظمة.

يقول الشاعر:

يَمينـــاً لَـــنِعْمَ الْـــسَيِّدانِ وُجِـــدْتُما   علـى كـلِّ حـالٍ مـن سَـحيلٍ وَمُبْـرَمِ[1]

إن الكناية تكمن في قوله (سحيل ومبرم):

(سحيل): كناية للضعيف أو عن سهولة الأمر، وأصله من الخيط المفرد أي المفتول على قوة واحدة[2].

(مبرم): كناية للقوي أو عن صعوبة الامر، وأصله من المفتول الذي له طاقات أي المفتـول على قوتين أو أكثر[3].

فالشاعر يتوجه بالخطاب لممدوحيه هرم بن سـنان والحـارث بـن عـوف[4] لكـي يمـدحهما بأنهما نعم السيدان وجدا على كل حال ضعيفة وحال قوية، إذ يحتاج اليهما في ممارسـة الـشدائد أو في معاناة النوائب[5].

(الممدوحين) ← (على كل حال ضعيفة وحال قوية) ← (سحيل ومبرم)

↓ الموصوف

(يحتاج اليهما في ممارسة الشدائد أو في معاناة النوائب) ←

ومن الأسلوب الكنائي قوله كذلك:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) ينظر: نهاية الأرب من شرح معلقات العرب، محمد بدرالدين ابي فراس النعساني الحلبي: 82

(3) شرح المعلقات السبع: 75.

(4) المصدر نفسه: 75.

(5) ومن ذلك قوله:[شرح المعلقات السبع:80]

فشد فلم يفزع بيوتا كثيرة   لدى حيث ألقت رحلها أم قشعم

فالدال (أم قشعم) مؤشّر رمزيّ يحيل، عبر بنية التناص، عرفياً إلى دلالةالموت، وملقى الرحل معناه منزلة لأن المسافر يلقي به رحله، أراد عند منزلة المنية[ينظر: شرح المعلقات السبع:80]

ومنه قوله كذلك:

- **يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم**:82(كناية عن القهر والإذلال)

- **وأن يرق أسباب السماء بسلم**:83 (كناية عن الهرب وطلب النجاة)

- **ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه**:83 (كناية عن التوسل بالقوة)

- **فلم يبق إلا صورة اللحم والدم**:84 (كناية عن الجسد الهامد الذي يخلو من حقيقة الإنسان وقيمه)

وَمَـن يَعْـصِ أطْـرَافَ الزِّجـاجِ فإِنَّـهُ   يُطيـعُ الْعَـوالِي رُكِّبَـتْ كـلَّ لَهْـذَمِ[1]

يقوم المقول النصي 'ومن يعص أطراف الزجاج يطيع العوالي' بإنتاج دلالة كنائية تتمثل في رفض الصلح، وأراد بأنه من أبى الصلح ذللته الحرب ولينته.

وهناك نماذج أخرى من الأسلوب الكنائي في شعر المعلقات[2].

رابعا : أنسنة الطبيعة :

إن 'الأنسنة' Humanism هي خاصيةجمالية بارزة من خواص الأدب والفن، وتعني أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كالتفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يجولفي نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيرا في المتلقي ومن ثمّ أكثر توصيلا لرسالة المبدع.

وفيما يأتي نماذج من أنسنة الطبيعة لدى شعراء المعلقات:

1- مخاطبة الحيوان:

عندما يقوم الشاعر بأنسنة الحيوانات فيزيد الصورة الشعرية أكثر عمقا واتساعا، لأن الأنسنة تمثل انزياحا دلاليا يفاجئ المتلقي ويلفت نظره، فمن ذلك قول امرىء القيس محاورا الذئب:

فَقُلْـتُ لَـهُ لَمّـا عَـوى: إنَّ شَـأنَنَا   قَليـلُ الغِنـى إنْ كُنْـتَ لمـا تَمَـوَّلِ
كِلانـا إذا مـا نـالَ شَـيْئاً أفاتَـهُ   وَمَنْ يَحتـرِث حَرْثـي وحَرْثَـك يهـزِلِ[3]

---

(1) شرح المعلقات السبع:83.

(2) فمن تلك النماذج: الحارث: (لا يقيم العزيز بالبلد السّهل:152) كناية عن رفض القهر والإذلال. لبيد:(وجزور إيسار دعوت لحتفها:107) كناية عن الكرم والعطاء والجود. عمرو بن كلثوم: (نورد الرايات بيضا:117) كناية عن الشرف والسلام، في حين أن قوله(ونصدرهن حمرا:117) كناية عن الفتك بالأعداء. لبيد: (فأين منك مرامها:94) فالاستفهام ب(أين) هنا كناية عن بعد محبوبته.

(3) شرح المعلقات السبع: 31.

إن أنسنة الذئب ومحاورته يمثل انزياحا دلاليا حادايصدم توقعات المتلقي، إذ جعل الشاعر من الذئب - وهو حيوان غير عاقل - كائنا عاقلا، وساواه مع نفسه في طلبهم الغنى وعدم الظفر به، فكلاهما إذا ظفر بشيء فوّته على نفسه بالإنفاق، لذلك من يسعى سعيهما فسوف يفتقر ويكون مهزول العيش[1].

2- مخاطبة المعنويات (اللّيل والنّهار):

إن التّراكيب تستمدّ شعريّتها في النّص من خلال ابتعادها عن القوالب المألوفة ومن مفاجأتها المتلقي، ونلاحظ بأن شعراء المعلقات قاموا بأنسنة الزمن فخاطبوا الليل والنهار من خلال العنصر الاستعاري الذي ساد افق النص فأكسبه مسحة جمالية، ومن الأساليب الإنزياحية في أنسنة الليل قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سَدولَهُ ... عَلَيَّ بأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فقلتُ لهُ لَمّا تَمَطّى بجوزِه ... وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ
ألا أيُّها اللّيْلُ الطَّويلُ ألا انْجَلي ... بصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنكَ بأمْثَلِ[2]

في الأبيات السابقة تشكل عمليّة الإنزياح في قول الشاعر: (ألا أيها اللّيل الطويل ألا انجلي) خرقا للغة وقواعدها، لأنه "يؤنسن" Humanized الطبيعة باستخدام تكنيك الاستعارة إذ جعل من الليل كائنا يعقل نداءه ويعي خطابه، وكأنه ليل متجدّد ليس له نهاية، وهذا الأسلوب المنزاح يشدّ انتباه المتلقي إلى النص ويفاجئه، فتجربة الشاعر هيمنت على صوره، فأحالتها إلى صور نفسيّة.

3- مخاطبة الطلل:

إن تعلق الشاعر بأرضه وطبيعة تعلقاً وجدانياً، جعل نفسه تتوحد مع الطبيعة توحداً ثابتاً، فباتت مشاهدها أشخاصاً حية تتمتع بميزات إنسانية أنطقها وطبع عليها صفات حية، ومنحها

(1) . شرح المعلقات السبع: 31

(2) المصدر نفسه: 29.

حواساً بشرية، فإذا هي تري وتسمع وتشم وهي تضحك وتبكي وتتألم وتفرح، إذ إن الطبيعة- بمظاهرها المختلفة - الصامتة والمتحركة - هي من أكثر الأشياء قرباً إلى نفس الشاعر، وأشدها تأثيراً عليه، ولعل من أبرز مظاهر الطبيعة الصامتةالديار أو ما يدل عليها، نحو الطلل، الربع، الرسم، الدّمن... إذ يرتبط بهاالشاعر ارتباطاً وثيقاً لأنها رمز للعالم المفقود[1]، لذلك فان المقدمات الطللية عند الجاهليين تعد مرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، وتقوم أساسا على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للتغلب على هذه الحياة والبقاء فيها.

فمن أمثلة مخاطبة الطلل قول زهير:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا ... ألا انْعِمْ صَبَاحاً أيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ[2]

ومنه قول عنترة:

يَا دارَ عَبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكَلَّمِي ... وَعِمِي صَبَاحاً دارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي[3]

فالطلل "رمز لوقت سعيد وصحبة [جميلة]، تنعم الشاعر بها في ذلك المكان، ولكن لم تدم طويلاً فسرعان ما فقدها"[4] لذا نجد بأن شعراء المعلقات قاموا بأنسنته "مظهرا لهاأعلى درجات الود"[5] وذلك لأن "أحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لهاهي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها، أو ما وجد فيهالحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توحدالنفوس وتلتذ بتخيلها وتتألم من تقضيها وانصرامها"[6]، فالكثافة الوجدانية حين تصل بالشاعر إلى درجة الإخفاق ينفجر ينبوعه الشعري عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق محاورته للطلل، ليبث في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية.

---

(1) ينظر:المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي:207.

(2) شرح المعلقات السبع:72.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، د. محمد سعيد حسين مرعي:8

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء:21.

خامسا: الرمز

إن أسلوب الرمز بنية مركبة على نحوٍ جمالي، كل توتر ومسافة، بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحس المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة، ولدوام ما هو واحد وليس متغيراً، إنه تركيب جمالي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي المتغير الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصورة، والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وكنهها[1].

فالرمز أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني، وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيمآتها ما لم يدركه الشاعر نفسه[2].

وللرمز أهمية كبيرة في فهم القصيدة، وقد تنوع تعريفه بين النقاد فمنهم من يرى فيه كائنا حيا، أو شيئا محسا، إذ انه يقوم على نوع من التشابه الجوهري بين الرامز والمرموز غير مقيد بعرف وعادة، لأن الرمز هو صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلّ منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة إذاً ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، إي أن الأساس في جعل الصورة واحدية هو الرمز[3]، وأن قيمة الرمز الأدب تكمن في ذاته ولا تسقط عليه إسقاطا[4]، وان هذه العلاقة لا تقوم على المواضعة أو الاصطلاح، لأن اختيار الرمز ليس أمراً تعسفياً أو اعتباطياً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تمليه الرغبة[5].

ولكي يتحقق الوصف والرمز الأدبي فلابد من وجود أساسين ضروريين الا وهما[6]:

---

(1) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر: 114، و معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:101.

(2) دراسة في لغة الشعر: 11 12.

(3) المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط:98.

(4) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: 37.

(5) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل:75،و ينظر الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي:191.

(6) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي (أطروحة دكتوراه): 22.

1- مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تستحيل قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) المرموز لها، وعندما يتمازج المستويان في عملية الإبداع يخلق الرمز.
2- لابد من وجود علاقة بين المستويين السابقين، هذه العلاقة هي التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، والمقصود هنا بالعلاقة - علاقة المشابهة- التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين (الرمز) والمرموز له، من مثل النظام والانسجام والتناسب، وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

وتكمن فائدة الرمز من حيث كونها أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللاشعور، يثيرها الوجدان والانفعال والخصوبة في تجليات القصيدة[1]، والرمز يتكون من مجموع الصور الفنية في القصيدة، إذ تؤدي عناصرها دور الموصل للأفكار والمشاعر والطموحات للطبقة والمجتمع[2].

وللرمز الواحد أكثر من مستوى دلالي، من حيث بعده المعنوي وما يتعلق به من الأبعاد الإنسانية مثل: البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي[3].

والرمز واحدٌ من أهم العناصر التي غصت بها لوحات وقصائد الشعر الجاهلي وعند استقراء السياق الشعري في قصائد المعلقات -التي تمثل الأنموذج الناضج للشعر الجاهلي- نلاحظ بوجود رموز أدبية ذات دلالات إيحائية، ومن تلك الرموز:

أ- رمزية اللون (سيمياء اللّون):

استخدم شعراء المعلقات الألوان كرموز وذلك من أجل الوصول إلى أقصى مستوى من التأثير في المتلقي، فـ"لا يخلو أي عمل أدبي، مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه من مدلول رمزي فهو جهد ذو منطويات رمزية تضيء لنا عالم الشاعر وتفصح عن منحنيات نفسه من قيعان أو ذرى نفسية أو وجدانية[4]، وأن وعي الشاعر الجاهلي بالألوان ودقة استخدامه لها، تشير إلى تطور

---

(1) ينظر: دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد: 10 12.
(2) ينظر: جماليات الصورة الفنية:15.
(3) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: 35.
(4) في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق:55.

حضاري يكشف في بعض وجوهه جوانب من حياة العرب الجمالية قبل الإسلام وفيما يأتي نماذج[1] من تلك الاستخدامات:

1- اللون الأسود:

أ- اللون الأسود في الشفاه رمز للجمال:

يقول طرفة:

وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوِّراً   تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَدِ[2]

من الصفات الجميلة للمرأة سواد اللثة التي تطلى بالإثمد حتى يبرز بياض الأسنان ولمعانها.

ب- اللون الأسود في الحيوان رمزا لقوة الإبصار:

يقول طرفة:

طَحُورانِ عُوَّارَ القَذَى فَتَراهُما   كمِكْحَولَتَيْ مَذعورَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ[3]

فهو يشبّه عين ناقته بعين البقرة وكلاهما مكحولة، للدلالة على قوة الإبصار عندهما.

2- اللون الأبيض:

أ- اللون الأبيض رمزا للمجد والشرف:

يقول عمرو بن كلثوم:

وَأَيَّامٍ لَنَا عِزٌّ طِوَالٍ   عَصَيْنا المَلْكَ فيهَا أَنْ نَدِينا[4]

(1) في هذا الموضوع استعنا برسالة الماجستير(اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي) للباحثة: أمل محمود عبدالقادر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية،2003م.

(2) شرح المعلقات السبع: 49.

(3) المصدر نفسه:55.

(4) المصدر نفسه: 117.

فالشاعر يرمز لأمجاد قبيلته باللون الأبيض، للدلالة على شرفها والنصر الذي تحقق فيها. الغرّ بمعنى البيض[1].

ب- الجمع بين اللونين الأسود والأبيض رمزا للشموليّة:

يقول الحارث:

ثُـمَّ جَـاؤوا يَـسْتَرْجِعُونَ فَلَـمْ تَـرْ   جِـعْ لَهُـمْ شَـامَةٌ وَلا زَهْـرَاءُ[2]

فالشامة هنا تعني السوداء، والزهراء تعني البيضاء، وجمع الشاعر بين اللونين كرمز للشمول والإحاطة.

3- اللون الأصفر

أ- اللون الأصفر في الإنسان رمز للجمال:

يقول طرفة:

وَوَجْـهٍ كـأنَّ الـشَّمْسَ أَلقَـتْ رِداءَهَـا   عَلَيْـهِ نَقِـيُّ اللَّـوْنِ لَـمْ يَتَخَـدَّدِ[3]

أي أن وجه الحبيبة يبدو أبيض مشرقا بالنور والصفاء، وكأن الشمس كسته ضياءها وجمالها، لأن هذا اللون يعطي المرأة أو الممدوح صفة مقدسة تقربه من الآلهة، وهذا التشبيه كثير من الشعر العربي.

ب- اللون الأصفر في حياة الناس اليوميّة رمزا للغنى والثراء

يقول عنترة:

بِزُجاجَـةٍ صَـفْراءَ ذاتِ أَسِـرَّةٍ   قُرِنَـتْ بِـأَزْهَرَ في الـشِّمال مُفَـدَّمِ[4]

---

(1) كالغر: بمعنى الخيل الغر الذي تشتهر فيما بين الخيل.

(2) شرح المعلقات السبع: 157.

(3) المصدر نفسه:49.

(4) المصدر نفسه: 137.

فجاء استخدام الشاعر الزجاجة ذات اللون الأصفر رمزا للغنى والثراء.

4- اللون الأحمر:

أ- اللون الأحمر رمز للحرب والقتال:

يقول عمرو بن كلثوم:

كَــأنَّ ثِيابَنـــا مِنّــا وَمِـــنْهُمْ خُـــضِبْنَ بِـــأرْجُوانٍ أوْ طُلِينـــا[1]

فالشاعر يستخدم اللون الأحمر رمزاً لضراوة الحرب، وقد عبَّر عنه بالارجوان.

ومنه قوله أيضا:

بأنّـــا نُـــورِدُ الرّايـــاتِ بِيـــضاً وَنُـــصْدِرُهُنّ حُمْـــراً قَـــدْ رَوِينَـــا[2]

فالأحمر رمز لحسن بلائهم في المعركة.

ب- اللون الأحمر رمز للشؤم:

وقد يكون لون الأحمر رمزا للشؤم وذلك كما جاء في قول زهير:

فَتُنْــتِجْ لَكُــمْ غِلْمــانَ أشْــأمَ كُلّــهمْ كَــأحْمَرِ عــادٍ ثُــمَّ تُرْضِــعْ فَــتَفْطِمِ[3]

فاللون الأحمر- هنا - رمز للشؤم فهو يشبه لون عاقر ناقة صالح عليه السلام.

5- اللون الأزرق رمزا للصفاء:

يقول زهير:

فَلَمّـــا وَرَدْنَ الَمـــاءَ زُرْقـــاً جِمَامُـــهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمتَخَيِّمِ[4]

---

(1) شرح المعلقات السبع: 119.

(2) المصدر نفسه: 117.

(3) المصدر نفسه: 78.

(4) المصدر نفسه: 74.

فزرقاء الماء يدل على صفائه ومن ثمّ على صلاحيته للشرب.

6- اللون الأخضر رمز للحياة:

يقول الحارث:

ثُـمَّ حُجْـراً أعْـني ابـنَ أُمِّ قَطـامٍ ولَـهُ فَارِسِـيَّةٌ خَـضْرَاءُ[1]

فالشاعر يذكر أيام قبيلته وكيفيّة تنكيلهم بأعدائهم ومنهم حجر الذي ظفروا به على الرغم من احتمائه بهذا الدرع الفارسي الصدئ، فالأخضر كان دليلسلامة وحياة.

ب- رمزية الطلل:

إن الأطلال حجارة صماء لا تعني شيئا ولكنها تعني كل شيء بالنسبة للشاعر الجاهلي، فتعني وجوده وذاته وماضيه وملاعب صباه وتعني وطنه[2]، والشاعر لا يبدأ حديثه إلا باسترجاع الماضي في مظاهر حسية.

وتمثل لحظة الوقوف على الطلل إحدى المحطات التي يجب على الشاعر الجاهلي أن يستفيء في ظلالها، وهذا التقليد الشعري مجذر الأصول في النفس الشعرية لدى شاعر ما قبل الإسلام، ويرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ الشعري، بل ربما كان ينحدر من خراب سد مأرب، أو من خراب الحضارات التي ازدهرت فعلاً في أماكن شتى من جزيرة العرب، وقد استدلت الدراسات الجيولوجية من خلال كثرة الوديان في شبه الجزيرة، على أنها كانت في يوم ما من التاريخ السحيق أرضاً خصبة وذات نماء، أهلها لتكون موطناً لحضارات طمست[3].

وعندما نقرأ شعر المعلقات نرى بأن أكثر الشعراء قد استخدموا مقدمة طللية لقصائدهم وذات دلالات مختلفة، فكل يختار حسب ما يجول في نفسه من مشاعر، لذلك نرى بأن الطلل قد يرمز إلى إيحاءات مختلفة يمكن الاستدلال عليها، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز والإيحاءات:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 154.

(2) ينظر: مقدمة القصيدة الجاهلية: 175، والطبيعة في الشعر الجاهلي: 254.

(3) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 136.

1- الطلل رمزا لزوال الملك:

وذلك ما توحي بها المقدمة الطلليّة لدى امرؤ القيس، إذ يبدأ معلقته قائلا

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

فالشاعر يبكي في طلله على مملكة (كندة) المنهارة، وقوله (ذكرى حبيب) إنما هي ذكرى أبيه الملك وعزته وسيادته[2].

2- الطلل رمز لمخلفات وويلات الحروب:

وذلك ما يوحي به الطلل عند زهير بن أبي سلمى، إذ يقول:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ   بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا   مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً   وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ[3]

فالشاعر في طلله يغني ما أخلفته الحروب التي دارت بين القبائل من الخراب والدمار على الديار، إذ إن الدمن لم تتكلم، والأثافي السود، ووجه الأرض يخيم عليها سكون وكل ذلك كان نتيجة الحرب،ثم في البيت الثالث يفاجئ المتلقي بإضفاء صفات التجدد والحياة إلى طلله قائلا:

بِهَا الْعَيْنُ وَالآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً   وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

فهنا يمثل أسلوب الشاعر انزياحا دلاليًا، لأنه أضاف إلى طلله الحركة والتجدد والحياة وبذلك خالف ما كان مألوفا من دلالة الطلل على السكون والحزن، إذ إنّ مقدمته فيها صورة

---

(1) شرح المعلقات السبع:.13

(2) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية: 150

(3) حومانة الدراج، المتثلم، الرقمتان: أسماء أماكن، العين: البقر الوحشي، الآرام: الظباء البيض الخالصة البياض، أطلاؤها: جمع مفرده: الطلا،وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير.[شرح المعلقات السبع:71-72].

لانبعاث الحياة وتجددها، فبذلك يقيم الشاعر علاقة تضاد في الطلل بين الحركة والسكون وهو رمز للحرب والسلام[1].

3- الطلل رمزا لصمود القبيلة:

وذلك عند لبيد بن أبي ربيعة الذي يقول:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلّهَا فَمُقَامُهَا ... بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فرِجَامُهَا
فَمَدافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوحيُ سِلامُهَا
دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرَامُها[2]

إن الشاعر يبيّن فيها آثار الخطوب وأحداث الجو فتأتي على البلاد فتغيرها، ويقصد به بأن عشيرته صامدة وقوية أمام ضربات الأعداء وأمام الأحداث فكذلك حال طلله، لا تستطيع عوامل البيئة والزمان تطمس معالمه أو تمحوه فيظل شامخا، فطلله إذن رمز لعشيرته لماضيها وحاضرها ووحدتها[3].

ت- رمزية المرأة:

يرى بعض النقاد أن معنى الحب في الشعر الجاهلي هو من باب الرمز لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم تتعلق بمطامع لهم[4].

وبعد استقراء ذكر (المرأة) في سياق شعر المعلقات، نلاحظ أنها وردت في أسلوبين[5]:

(1) دراسات في الشعر العربي القديم، بهجت عبدالغفور الحديثي: 53.
(2) شرح المعلقات السبع:89-90.
(3) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 55.
(4) ينظر: تاريخ الشعر العربي: 99.
(5) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 157.

1- ذكرها بوصفها جزءاً من (ظعينة)[1] الراحلة:

إذ يرى البعض بأن الظعائنْ في الشعر الجاهلي رمز للتشرد والضياع في فيافي الصحراء، هرباً من الجدب الذي حل بأرض القبيلة القاطنة، وطلباً للماء والعشب، بوصفهما وسيلة تديم الحياة[2]، فمن ذلك قول زهير:

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِن ظَعَائِنٍ ... تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ مِن فَوْقِ جُرثُمِ
جَعَلْنَ الْقنانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ ... وكَمْ بِالقنانِ مِن مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ ... وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ ... عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المتَنَعِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ ... فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كاليَدِ لِلْفَمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَىً لِلَّطِيفِ وَمَنْظَرٌ ... أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمتَوَسِّمِ
كَأَنَّ فتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ ... نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَا لم يُحَطَّمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقاً جِمَامُهُ ... وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ ... على كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ[3]

2- التصريح بذكرها في المقدمات الطللية:

إن قارئ المعلقات يجد أن المرأة في اللوحة الطلليّة رمز ذو قدرة عميقة على تمثيل معاناة الشاعر من جراء انفراط العلاقات الإنسانية كلها، التي أحس الشاعر الجاهلي أنها سريعة التكوين على موارد المياه، سريعة الانهيار بنضوب تلك الموارد، فكان له أن يتحول بمعاناة الانتزاع من أواصر الصداقة والألفة والجوار والقرابة إلى لوحة الحبيبة الراحلة، ليودعها زخم الانفعال، ويطوع تفاصيل صورتها، لتؤدي دور المهيأ للمناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآتية التي يعالجها

---

(1) ظعينة:وهي النساء المرتحلات في الهوادج.

(2) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: 58.

(3) شرح المعلقات السبع: 73-75.

موضوع القصيدة الرئيس[1]، وذلك كما وردت عند أصحاب المعلقات الأخرى وهم: امرىء القيس[2]، طرفة ولبيد وعنترة والحارث وزهير.

3- تسجيل الصورة الايجابية للمرأة:

لقد تفرّد عمرو بن كلثوم، إذن، من بين كلّ المعلقّاتيين؛ بتسجيل صورة ايجابية راقية لدور المرأة في المجتمع، فإنها عضو مؤثّر في المجتمع: لها كامل الحقوق، وعليها كلّ الواجباتِ - ضَمْناً على الأقل- إذ مَنْ يشارك في الحرب يكون له السهم المُعَلَّى في بقيّة مظاهر الحياة الأخراةِ: وهي دون الحرب خَطَراً، وأهون منها شأناً[3] إذ يقول:

علــى آثارِنــا بِــيضٌ حِــسَانٌ ... نُحــاذِرُ أنْ تُقَــسّمَ أوْ تَهُونَــا[4]

** **

يَقُــتْنَ جِيَادَنَــا وَيَقُلْــنَ لَــستُمْ ... بُعُولَتَنــا إذا لَــمْ تَمْنَعُونَــا[5]

فالمرأة عندما تسهم في الحروب مع الرجال"وكأنّ النساء كنّ بمثابة القاعدة الخلفيّة التي يستمدّ منها الرجال القوّة، ويستلهمون من جمالها ولطفها الشجاعة وحسن البلاء في ساح الوغى: حمايةً لها، وحبًّا فيها، وتعلُّقاً بأطفالها، ونَضحاً عن شَرَفِها... فقد كان الرجال -ولا يبرحون- من أن

---

(1) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 21.

(2) إن (المرأة) قد تنوعت دلالاتها الرمزية عند امرىء القيس، وذلك حسب رؤية الشاعر للتجارب، فتارة تكون(المرأة) رمزا للسعادة والاستقرار، وذلك في قوله:[شرح المعلقات السبع:17]

وَيَــوْمَ عَقَــرْتُ لِلْعَــذَارَى مَطِيَّتِــي ... فيـا عَجَبـاً مِـنْ كَوْرِهـا المُتَحَمَّـلِ[□]

فَظَــلَّ الْعَــذَارَى يَــرْتَمِينَ بِلَحْمِهَــا ... وَشَـحْم كَهُـدَّابِ الـدِّمَقْسِ المُفَتَّـلِ

وتارة رمزا للانتصار وتحقيق المتعة والجمال وذلك في قوله: [شرح المعلقات السبع:16]

ألا رُبَّ يَــوْمٍ لَــكَ مِــنْهُنَّ صَــالِحٍ ... وَلا سِــيمَا يَــوْمٍ بِــدَارَةِ جُلْجُــلِ

وتارة أخرى رمزا للتنكر والخداع. [شرح المعلقات السبع:15]

كَــدَأْبِكَ مِــنْ أُمِّ الْحُــوَيْرِثِ قَبْلَهــا ... وَجَارَتِهــا أُمِّ الرَّبــابِ بِمَأْسَــلِ

(3) السبْع المعلّقات[مقاربة سيمائيّة/ انتروبولوجيّة لنصوصها:244.

(4) شرح المعلقات السبع: 125.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

تقع نساؤهم تحت السبي فتقسَّمَ تقسيماً بين المُغيرين، أو تقع تحت وطأة المَهانة والعار. فكانت مشاركة النساء في الحروب مزدوجةً الفائدة: أنهن كنّ يَقُتْنَ خَيْلَ البُعولةِ، ويُشْرِفنَ على تمريض الكَلْمَى. كما كُنَّ، في الوقت ذاته، يَحْضُضن أولئك البعولَ على الثَّبات في ساحة الهيجاء، وإلاّ تعرَّضْن للسَّبي والغصب[1].

ث- رمزية الناقة:

الناقة رمز للقوة والصبر والأناة، يعبر الشاعر من خلالها عن معاناته وآلامه[2]، والشاعر القديم عندما وظف (الناقة) مثلا في قصائده، فإنه حسب فيها معاني القوة والصبر، فأراد أن ينسبها لنفسه مثلاً، أو الممدوح وهذا يعتمد على السياق، ولذلك فقد عرفه بعضهم بأنه شيء محس يختار للدلالة على إحدى صفاته[3]، والصورة الشعرية إذا تكررت في أكثر من سياق، فإنها ستغدو رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية[4].

فمن ذلك قول لبيد:

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصُّوَارِ قِوَامُهَا

خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا[5]

فعندما يشبه ناقته ببقرة وحشيّة وهي تخوض معركة مع كلاب الصيد، فتنتصر فيها، انما يقصد بذلك صراعه الدائر مع الحياة[6]. لذلك نلاحظ في المرثيات يكون الثور مقتولا بأيدي الكلاب[7].

---

(1) السبْع المعلّقات[مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها:244.

(2) ينظر: الحيوان: 2/ 20.

(3) ينظر الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني(بحث): 17.

(4) ينظر نظرية الأدب: 244، وعلم الأسلوب: 282.

(5) شرح المعلقات السبع: 99.

(6) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 67.

(7) ينظر: الحيوان: 2/ 20.

ج- رمزية الفرس:

إن الفرس رمز للشباب والقوة والشجاعة والإقدام، وانه رمز للإنسان المثال أو هو رمز للثأر[1]، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس

يقول الشاعر:

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وَكناتِها بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هيْكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجَلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

فلعل فرس أمرىء القيس هو الشاعر نفسه الذي يحاول أن يسقط نفسه عليه؛ لأنه كان في صراع لاسترجاع حكم أبيه، وأخذ الثأر من قتلته وهم بني أسد[3].

الأنموذج الثاني: معلقة عنترة

يقول الشاعر:

هَلا سَأَلْتِ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي؟[4]

وقوله:

مازِلْتُ أرْمِيهِمْ بِثغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حتّى تَسَرْبَلَ بالدّمِ
فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ وشَكا إلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
لَوْ كانَ يَدري ما المُحاورةُ اشْتَكَى وَلَكانَ لَوْ عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي[5]

---

(1) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(2) شرح المعلقات السبع: 32.

(3) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(4) شرح المعلقات السبع: 138.

(5) المصدر نفسه: 142-143.

فالشاعر يحض حبيبته على السؤال عن حسن بلائه في القتال، فإنه لم يزل يرمي الأعداء حتى جرح فرسه وتلطّخ بالدّم[1]، فأراد أن يحقق ذاته من خلال شجاعته، فيتحرّر من العبوديّة.

ح- رمزية الخمر:

قد تكون الخمر رمزا ودليلا على الكرم والعطاء، فمن ذلك قول عنترة العبسي:

فـــإذا شَـــرِبْتُ فـــإنّني مُـــسْتَهْلِكٌ مـــالي وعِرضِـــي وافِـــرٌ لَـــمْ يَكلَّـــمَ
وإذا صَـــحَوْتُ فَمـــا أُقَـــصِّرُ عَـــنْ نَـــدى وكَمـــا عَلِمْـــتِ شَـــمَائِلِي وَتَكَرُّمِـــي[2]

إن الشاعر وظف الخمر في معلقته لتكون رمزاً شاخصاً ودليلاً ساطعاً على عطائه.

خ- رموز أخرى:

عندما نقوم باستقراء السياق الشعري في قصائد المعلقات، نستكشف رموز دلالية أخرى أنتجتها تجارب الشاعر في الحياة، فمن تلك الرموز:

1- دارة جلجل رمزا للحياة الماضية:

وذلك في معلقة امرىء القيس، إذ يقول:

ألا رُبَّ يَـــوْمٍ لَـــكَ مِـــنْهُنَّ صَـــالِحٍ وَلا سِـــيمًا يَـــوْمٍ بِـــدَارَةِ جُلْجُـــلِ[3]

إن قوله (دارة جلجل): قد يكون رمزا للحياة الماضية لمملكة كندة يوم كانت عامرة بهذه المشاهد التي رمز لها الشاعر تلك المشاهد التي قدمها بصورة العذارى يوم عقر لهن ناقته ثم اختار منهن (عنيزة) بعد أن أثار فيهن الغيرة والظنون[4] بقوله:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 142.
(2) المصدر نفسه: 137.
(3) المصدر نفسه: 16.
(4) ينظر: البناء الفني لشعر امرىء القيس: 164.

فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا   وَشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ الْمُفَتَّلِ[1]

2- الخصم رمزا للأفكار الذهنية:

وذلك في معلقة امرىء القيس إذ يقول:

ألا رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُه   نَصِيحٍ على تَعْذَالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ[2]

فحين يصبح الخصم نصيحا، لايقصر عن النصيحة على الرغم من شدة خصومته وعداوته، فهذا الخصم ليس رجلا وإنما رمز للرأي الذي يخطر بذهن الشاعر ويصور له صعوبة تحقيق آماله، فيرده الشاعر ويقفز من فوقه ويصبح بنظره عدوا لدودا على الرغم من إشفاقه عليه وخوفه من عاقبة المصير التي سيؤول إليه الشاعر[3].

3- الحوض رمزا لممتلكات الإنسان:

وذلك في معلقة زهير الذي يقول:

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ   يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ[4]

فالشاعر لم يقصد بالحوض، حوض الماء الذي يشرب منه، بل انه رمز لكل ممتلكات الإنسان.

---

(1) شرح المعلقات السبع: 17.

(2) المصدر نفسه: 28.

(3) ينظر: البناء الفني لشعر امرىء القيس: 164.

(4) شرح المعلقات السبع:83.

الفصل الثالث

الإنزياح في المستوى الإيقاعي

المبحث الأول

الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي

الإنزياح في المستوى الإيقاعي

الإيقاع في اللغة: من (و ق ع) أيوقع على الشيء ومنه يقع ووقوعا سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، ويقال وقع الشيء موقعه، والعرب تقول وقع ربيع بالأرض يقع وقوعا لأول مطر يقع في الخريف، ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو إن يوقع الألحان ويبينها[1].

وقد اجمع الدارسون أن اللفظ (إيقاع) مصطلح انجليزي (RYTHME) اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق[2] وليس المعنى اللغوي للإيقاع ببعيد عن معناه الاصطلاحي فهو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب[3].

وقد اختلف الإيقاع في تعاريفه بحسب المدارس والمذاهب الأدبية، لأن لكل شيء إيقاعه الخاص حتى الأشياء الطبيعية وغير الفنية[4]، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية[5].

والإيقاع بصورة عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء..الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الاجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص... فهو اذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع

---

(1) لسان العرب، ابن كنظور: مادة(و ق ع)، وينظر: تاج العروس: (و ق ع).

(2) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 481.

(3) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش حصار لمدائح البحر، بسام قطوس(مقالة): 42.

(4) ينظر: نظرية الادب، رينيه ويلك وأوستن وارين:87.

(5) المصدر نفسه: 212

الفنان أو الأديب أن يعتمد عليه باتباع طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط[1].

اذن ان الايقاع: هو" الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا او بين الكلمات بعضها وبعض حيناً اخر[2] لذلك فان للإيقاع أهمية خاصة في تشكيل الخطاب الشعري، وما الشعر الا "تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي[3].

ونستطيع أن ندرك أهمّيّة الإيقاع إذا ما علمنا أنّ الشعر المكتمل- كما يرى كوهين- ما تآزر فيه الجانب الدلاليّ مع الجانب الصوتيّ"[4]، ويبدو أنّ المراد بالشعر المكتمل هو الأكثر تحقيقاً لصفة الشعريّة الحقّة، ولهذا نجد إليوت يقول:إنّ المعنى في الشعر" يتطلّب موسيقى الشعر حتّى نفهمه الفهم الكامل، وحتّى نتأثّر به التأثّر الواجب له، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثّر فينا ذلك التأثير الكامل، لأنّه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل[5]، فالإيقاع يمنح لغة الشعر تميّزها عن غيرها، ويظهرها لغة موحية يضفي فيها على الألفاظ والتراكيب بعداً نفسياً يسهم في جلاء المعنى، والإيقاع هو المادة الأساسية في البناء الشعري، وهذا الحكم لا ينطبق على الخطاب عندما يصبح جاهزاً في بنيته السطحية، بل في مراحل تكونه الأولى وهو في ذهن المبدع، فتشكيل نوعية الخطاب الأدبي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار مفرداته، ووضعها في شكل أدبي معين[6].

إن الانحراف الشعري انحراف عن النظام الصوتي المعياري، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية، وخرق له، ويستخدم حدا أقصى من الأمامية[7] لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة، أما درجة الصفر الصوتية فإنها مجموعة من القواعد الصوتية التي تستخدم في الكتابة غير الشعرية، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحق هدفا أساسيا هو التوصيل[8].

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب: 71.

(2) قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: 36.

(3) الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي: 51.

(4) ينظر: بنية اللغة الشعريّة: 11 – 12.

(5) قضيّة الشعر الجديد، محمّد النويهي:19– 20.

(6) ينظر: قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني (بحث):83.

(7) الأمامية: تعني هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى في النصوص الأدبية ولاسيما في الشعر.[ينظر: قضايا الشعرية، ياكوبسون:78].

(8) الانزياح الصوتي الشعري، د.تامر سلوم،(بحث): 36.

وهناك مستويين لدرجة الصفر الصوتي:

1- المستوى تحت اللغوي: وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، التي تشكل بذاتها تعبيرا مثل مخارج الحروف وصفاتها[1]، والنظام الصوتي للغة يقسم الاصوات اللغوية إلى ثمانية وعشرين حرفا[2]، كما موضح في الشكل رقم(1).

2- المستوى الأولي: وهو المتعلق بالحروف التي تشكل (مقاطع) تقوم بدورها في تكوين الكلمات وهي نوعين[3]:

أ- متحرك (المفتوح) (OPEN): هو الذي ينتهي بصوت متحرك.

ب- ساكن (الساكن) (CLOSED). الذي ينتهي بصوت ساكن.

مثلا: اللفظة (كتب) تتكون من ثلاث مقاطع مفتوحة (قصير مفتوح): ص م- ص م- ص م.

واللفظة(كن) تتكون من مقطع ساكن (متوسط مغلق): ص م ص.

ص= صوت صامت

م=صوت متحرك

ومن المستوى الأولي: نظام النبر وهو البروز لمقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات ما يسمى بالكلمة[4].

والأصوات تختلف من ثلاث جهات(الشدة والدرجة والنوع)، فالدرجة تعني استواء خطوط الأصوات أو انطوائها على ما يشبه موجات صغيرة في داخلها، فعلى قدر سعة الموجة تكون شدة الصوت، وعلى قدر قصر الموجات ؟أو تقاربها تكون حدة الصوت أو غلظه، وعلى حسب غنى المويجات الصوتية الداخلية تكون تلك الصفة المميزة للأصوات الموسيقية عن الأصوات غير الموسيقية المتشابهة لها في الدرجة والشدة، وهي التي يمكنناأن نعبر عنها نثراء الصوت الموسيقي لنغمات ثانوية تنسجم معه، فبينهما علاقة ندركها بالأذن ويمكن ان نعبر عنها بالقياس. وشدة الصوت يظهر في الشعر فيسمى ارتكازا (Actus) وبذلك تتميز بعض المقاطع من بعضها بالشدة أو

---

(1) الانزياح الصوتي الشعري، د.تامر سلوم،(بحث): 36..

(2) ينظر: دراسة الصوت اللغوي د.احمد مختار 114، واللغة العربية معناها ومبناها د.تمام حسان 60.

(3) الانزياح الصوتي الشعري 38.

(4) دراسة الصوت اللغوي، د.احمد مختار عمر:187.

اللين (الارتفاع والانخفاض) ويكون ذلك ناشئا من احتشاد الجهاز الصوتي عن اخراج بعض المقاطع دون البعض، أما درجة الصوت فيترتب على اختلاف المقاطع حدة وغلظة (الارتفاع والانخفاض). أما الانحراف الصوتي فان السمة الرئيسية التي تميزه من المستوى تحت اللغوي أو المستوى الأولي أو ما سميناه بدرجة صفر الصوتية، هي التحريفية، أي انحرافها عن قوانين درجة الصفر الصوتية وخرقها لها. ومن الممكن أن تعالج مشكلة العلاقة بين درجة الصفر الصوتية ولغة الانحراف الصوتي من خلال وجهتين للنظر: فالمنظر للغة لانحراف الصوتي يطرح المشكلة تقريبا على النحو التالي: هل يعد الشاعر مقيدا بدرجة الصفر الصوتية وقوانينها الثابتة؟.. ومن ناحية أخرى يريد المنظر لدرجة الصفر الصوتية أن يعرف إلى أي حد يمكن ان تستخدم لغة الانحراف الصوتي مادة للتحقق من قوانين درجة الصفر الصوتية[1].

وتهتم نظرية الانحراف الصوتي في المقام الأول بوجوه الاختلاف بين درجة الصفر الصوتية والانحراف الصوتي، في حين تهتم درجة الصفر الصوتية – أساسا – بوجوه التشابه بينهما[2].

إن الانحراف الصوتي الشعري لا يمكن أن يعد نوعا خاصا من لغة درجة الصفر الصوتية، ذلك لأن لغة الانحراف الصوتي الشعري لها مصطلحا، ولها أشكالها الصوتية وهناك انحرافات تقتبس مادتها الصوتية من شكل صوتي آخر مغاير لدرجة الصفر الصوتية، فتحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير[3].

وبعد هذه النظرة الخاطفة على أهمية الصوت والجرس الموسيقي التي تحدثه الإنزياحات الصوتية في كافة أشكالها، سوف نقوم بمعالجة الاشكال الصوتية التي تمثل انزياحات صوتية في المستوين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في قصائد المعلقات وسوف نبدأ بالإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي.

---

(1) الانزياح الصوتي الشعري(بحث): 39– 42.

(2) المصدر نفسه:42

(3) المصدر نفسه:42.

الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي:

إن الموسيقى الداخلية سر العبقرية عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة[1]، أو هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور وكل وثبة من وثبات الخيال[2].

والقضية في هذا الباب هي العلاقة بين الإيقاع والمعنى[3]، وهي علاقة خفية، ان أردنا أن يمسك العقل بتلابيبها لكي يخضعها للمنطق الرياضي او التحليل الفيزيائي[4]، ويقول ريتشاردز: "أنه من الإسراف في التفاؤل ان نفترض أننا نستطيع في وقت ما ان نلحظ بطريقة عقلية العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أي مثال ذي قيمة شعرية بالدرجة المطلوبة من الدقة، لتكون ملاحظاتنا نافعة"[5] لأن الشيء الذي يلاحظه الباحث في الشعر ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وان نسبناه إليها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي يدرك من خلاله لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور"[6].

وأول عنصر من عناصر الإيقاع هو (حروف المد) وقد لفتت هذه أنظار كثير من الباحثين[7] إذ يرى هؤلاء إن دور حروف المد يتمثل في احد الأمرين او هما معا[8]:

1- إضفاء مسحة من الحزن والأسى، أو لونا من الاعتزاز على النص الشعري.

2- إلقاء ظلال من التمهل والبطء حين يستدعي المعنى ذلك.

وفيما يأتي أهم الإنزياحات الصوتية في مستوى الإيقاع الداخلي:

---

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2/ 217.

(2) نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي: 30.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه 1/ 66. وموسيقى الشعر العربي د.شكري عياد: 154.

(4) دراسات في الأدب الجاهلي، د.عبدالعزيز نبوي:275.

(5) موسيقى الشعر العربي: 154.

(6) المصدر نفسه: 156-157.

(7) تاريخ آداب العرب: 217. وينظر:موسيقى الشعر العربي: 123.

(8) دراسات في الأدب الجاهلي: 275.

أولا: التكرار (Repetition)

ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، عرفها العرب منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة[1]. والتكرار هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره[2].

وإذا قرأنا قصائد المعلقات نلحظ أن استخدام أسلوب التكرارعند كل شاعر منها جاءت بصورة تستوجب الوقف والدرس والتحليل من أجل الكشف عن أبعادها الأسلوبية[3] والوظيفية ضمن السياق الذي أنتجته.

والتكرار الذي سيعالجه هذا البحث يتكون من:

1- تكرارالصوت (تراكم الأصوات)
2- توالي الحركات المتجانسة
3- تكرار الكلمة (التكرار اللفظي)
4- تكرار البداية (Anaphora)
5- تكرارالمقطعي
6- تكرار التصديري
7- تكرار الأسلوبي
8- المجاورة
9- تكرار الاشتقاقي
10- الترديد

1- تكرار الحروف (تراكم الأصوات):

وسماه (كوهن) بالجناس الناقص[4]، فقال: أن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية[5] فالجناس يشبه القافية ويختلف معها في كون

---

(1) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية،2004-2005: ص104.

(2) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب: 239.

(3) وقد يكون التكرار مفتاحا لفهم ما يجول في ذهن الشاعر من مشاعر وأحاسيس ولقد ذكر سانت بوف (S.BEUVE)(1804-1869) في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرا في أسلوبه، وتفشي-من غير قصد- بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون بودلير(1821-1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي نكشف عقلية شاعر ما، أو -على الأقل- نكتشف ما يشغل باله أساسا، دعنا نفتش هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرا، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره، لذلك نرى أن الأسلوبية الإحصائية تتخذ ظاهرة التكرار مطية للوصول إلى أعماق النص وذلك من خلال الإحصاء الرقمي للألفاظ المكررة في النص[الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح:60].

(4) بنية اللغة الشعرية: 82.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الجناس يوفر إمكانات شبيهة بالقافية على المستوى الداخلي فيعمل داخل البيت بين كلمة وأخرى بيد أن القافية توفر إمكانات على المستوى الخارجي فقط فتعمل في القصيدة بين بيت وأخرى[1].

وعندما نقرأ قصائد المعلقات نلحظ وجود إنزياحات صوتية على شكل تكرار حروف معينة وفي البيت الواحد أو ضمن الإطار العام للقصيدة، والشاعر يهدف من وراء تلك الظاهرة لكي يعبر ما يجيش في صدره من شعور وانفعالاتيمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال رصد وتحليل تلك التكرارات الحرفية في نطاق القصيدة كلها.

ولا يقتصر تكرار الصوت في شعر المعلقات على تكرار صوت واحد في الأبيات، بل يتعدى إلى صوتين أو أكثر، وذلك لتحقيق غاية جمالية في الإيقاع المتحرك لنصوصه وتبدو ظاهرة تكرار صوتين أغنى إيقاعيا من تكرار صوت واحد[2]، ويرى بعض الدارسين أن تكرار صوتين شرط أساس ليصبح إيقاع الأصوات في الشعر فاعلا ومؤثرا[3].

وسنقف عند بعض نماذج من مظاهر الإنزياح الصوتي عن طريق تكرار الأصوات في شعر المعلقات مبينا الأسباب الكامنة وراءها كما يراه البحث ولضيق المجال سنكتفي بالإشارة إلى معلقة امرىءالقيس وزهير بن أبي سلمى إذ عند قراءتهما نرى ظاهرة التكرار الصوتي بصورة جليّة، وفيما يأتي نماذج من تلك التكرارات[4]:

---

(1) إن التكرار يمكن أن يدرس على انه نمط اسلوبي صوتي، ولكن هذا النمط قد يبدأ بجزئية صغيرة، وربما يمتد إلى ان يشمل أجزاء متكاملة. أما تكرار حرف ما في بيت من الشعر، فإنه أمر لافت للنظر، ولا قيمة للصوت إذا تم عزله عن سياقاته الوارد فيها وإحصاء الأصوات لا يكفي بل لابد من تجاوز ذلك إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزلها عن السياق الواردة فيه.[بنية اللغة الشعرية: 82].

(2) البناء الصوتي في البيان القراني، د. محمد حسن شرشر: 91.

(3) المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حميد الراوي، أطروحة دكتوراه:179.

(4) اخترنا معلقة امرىء القيس لجرس الفاظها واغنائها بالتراكمات الصوتية،وهناك نماذج كثيرة لهذا النوع من التكرار إذ لا يسع لها المجال لذكرها منها: معلقة طرفة: (مالي – مالك – يلوم – علام:62)تكرار صوت اللام4مرات،= =(مالي – مالك – متى – يلوم – علام:62)تكرار صوت الميم5مرات، (اراني – ابن – ادنو:62)تكرار صوت النون 3 مرات، (لعمري – أمري – نهاري – سرمدي – أرى:67)تكرار صوت الراء5مرات. والحارث: (أتلهى بها...)تكرار صوت الهاء6مرات: 148.

أولا: التكرار الصوتي عند امرىء القيس:

أ- تكرار الأصوات (الميم والراء والألف):

يقول امرؤ القيس في وصف حصانه:

مِكَــــر مِفَــــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُــــدْبِرٍ مَعــــاً كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَلِ[1]

** **

مِــسَحٌ إذا مــا الــسَّابحاتُ علــى الــوَنى أثَــرْنَ الغُبــارَ بالكَديــدِ المرَكــلِ[2]

** **

فــأدْبَرْنَ كـــالجِزْعِ المُفَــصَّلِ بَيْنَــهُ بجيــدٍ مُعَــمٍّ في العَــشيرةِ مُخْــوَلِ[3]

في البيت الأول تكرر حرف الميم (7) مرات وتكرر حرف الـراء (6)مـرات وهـذا ملفـت للنظر، فالتكرار ينسجم مع موقف الشاعر في وصـف حـصانه ومدحـه، لأن تكـرار حـرفي (الميم والراء) يحدث جرسا موسيقيا قويا ينسجم مع قوة الحصان وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت. فالبناء الترددي لصوت (الراء) يتفاعل مع البنية الدلالية للفرس في الكـر والفـر،إذن أحدث الإنزياح الصوتيتماثلا بين البنية الصوتية للبيت وبين طبيعة حركة الفرس وعدوه في الواقع.

وفي البيت الثاني تكرر صوت(الألف) (7) مرات وهذه نـسبة غـير عاديـة ولـيس تكـرارا هامشيا بل انه تكرار فعال وتعتبر إنزياحا صوتيا لأن الشاعر في موقـف وصـف فرسـه الأسـطوري القوي السريع فأراد أن يستخدم أكبر عدد من حروف المد التي لها خاصية النفس الطويل ومن ناحية أخرى ان هذا التكرار أحدث إنزياحا صوتيا من خلال نغمة موسيقية لافتة للنظـر، لكـن تـأثيره لا يصل إلى تأثير تكرار الكلمات ولكنه يساعد في تهيئة السامع للدخول في أعماق القصيدة ومـن ثـمّ ان التكرار يخدم الشاعر في غرضه وموقفه.

وإذا دققنا النظر في معلقة امرئ القيس نلحظ اهتمام الشاعر بنوع مـن الحـروف والتأكيـد عليها والاهتمام بها للتعبير عما يجول في خاطره من مشاعر وانفعالات، فنرى هيمنة صوتي (الألف

---

(1) شرح المعلقات السبع: 32.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) المصدر نفسه:36.

والياء)، فقد تكرر حرف (الألف) في عموم قصيدته (318) مرة في حين أن (الياء) تكرر (258) مرة، وان دل هذا على شيء فإنه يدل على ان الشاعر كما هو معلوم بأنه اشتهر بالفخر بنفسه وأنه بارع في الغزل ووصف الخيل والفروسية، ولأن حروف المد (الواو والياء والألف) هي حروف تتيح للشاعر من طول النفس الشعري والنغمة الموسيقية لغرض التعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس من ناحية، وجلب انتباه المتلقي إليه من ناحية أخرى، والدليل على ذلك أننا نرى ان الشاعر كثيرا ما يكرر حرف (الألف) (7) مرات-وهي النسبة الأعلى لتكرار حروف المد- في المواقف التي اشتهر بالفخر والمدح أو الغزل وهذه المواقف تتطلب من الشاعر النفس الطويل لكي يعبر عما يجول في داخله فاستخدم حروف المد (الألف والياء) وقام بتكرارهما إلى الحد الأقصى ألا وهو (7)مرات في البيت الواحد وهو وجود كبير لصوت واحد يذكر في البيت الواحد الذي تكون عدد أصواته مابين (40-50) صوتا وبذلك يشكل حرف (الألف) نسبة (17٪ إلى 14٪) وهي نسبة كثيرة مقارنة بنسبة الأصوات الأخرى، والجدول رقم(2) يبيّن أرقام نسب تكرار حروف المد في بعض أبيات معلقة امرئ القيس.

وفي البيت الثالث لا وجود لحرف (الألف)، لأن المقام يقتضي ذلك فالشاعر يصف فرار النعاج لما رأين الشاعر وفرسه خوفا من الاصطياد، فكأنهن في تلك الحالة عقد خرز يماني في عنق صبي كثير الأعمام والأخوال كريمهم لأنه إذا كانت كذلك كانت حبات خرز عقده أجود[1]، ان التركيب الصوتي لهذا البيت - كما يبدو - يوحي عملية فرار النعاج وانتشارها خوفا من الاصطياد، فكأن الشاعر رسم لنا فرار النعاج فقام باستخدام نسبة قليلة من حروف المد (الألف الواو الياء) لكي تنسجم خفة البيت وسرعة قراءتها مع عملية فرار النعاج، وهذا البيت تمثل البيت الوحيد ذو النسبة الأقل من ورود الأصوات الطويلة، وذلك كالآتي:

الألف=صفر، الياء=3 مرات، الواو=مرة واحدة

فمجموع الأصوات الطويلة=0+3+1=4 أصوات طويلة وهي النسبة الأقل في المعلقة كلها، إذن الإنزياح الصوتي أحدث وظيفة دلالية وقيمة جمالية يمكن استكشافها من خلال تقصي أسلوب الشاعر في كيفية استخدام وتوزيع الأصوات وتوظيفها بصورة تجلب انتباه المتلقي وتؤثر فيه.

---

(1) نهاية الإرب من شرح معلقات العرب، محمد بدرالدين ابي فراس النعساني الحلبي: 32، وينظر: السبْع المعلّقات[مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]:463.

ب- تكرار الأصوات الألف والياء:

وفي سياق آخر يقول امرؤ القيس:

فلمّـا أجَزْنـا سـاحَةَ الحـيّ وَانْتَحَـى	بنـا بطـنُ خَبْـتٍ ذي حِقـافٍ عَقَنْقَـلِ
هَـصَرْتُ بِفَـوْدَيْ رأسِـهاَ فَتمايَلَـتْ	عليّ هـضِيمَ الْكَشْحِ رَيَّـا الْمَخلخَـلِ[1]

من خلال تحليل أسلوب الشاعرفي هذين البيتين توصلنا إلى حقيقة ما تكشف لنا عن حقيقة امرئ القيس في غزله، لأن الشاعر يختار من الكلمات ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس، والشعراء مختلفون في عملية الاختيار، والاختيار يختلف باختلاف الشعراء وباختلاف الأزمنة والثقافات، لذلك قال (بوفون): "الأسلوب هو الرجل"[2]، إن الشاعر قام باستخدام حروف المد (الألف والياء) في البيتين بنسب متفاوتة وذلك حسب **الجدول رقم(3).**

إن الشاعر في البيتين السابقين في موقف غزل بالنساء فهو يسرد لنا قصته مع إحدى النساء عندما يصل معها الأرض المناسبة "وانقطعوا عن أعين الرقباء"[3]، والذي يهمنا هنا هو ملاحظة ظاهرة أسلوبية للشاعر توصلنا إلى حقيقة غزله وذلك أن الشاعر كرر صوت (الألف) في البيت الأول (6) مرات وصوت(الياء) (3)مرات في حين في البيت التالي قام بتكرار الصوت (الالف) (3) مرات وصوت (الياء) (7) مرات، وهذه المعادلة -كما يبدو- يبين ادعاء امرئ القيس بأنه مفتتن به النساء ولكن الحقيقة ليست كذلك، لأننا في البيت الثاني نلحظ بتقليل مفاجئ لنسبة صوت المد (الالف) حتى يصل إلى العدد(3) وان دل هذا على شيء فإنه يدل - كما يوحي لي- على ادعاء الشاعر أمورا فوق طاقته، ولو كان الشاعر صحيح الادعاء أي مفتنة به النساء لكان عدد حروف المد (الألف) في البيت الثاني متساويا أو أكثر من عدد حروفها في البيت الأول، لذلكيرى بعض النقاد بأن امرأ لقيس كان يتعهّر في شعره، وأنه يعد من زناة العرب[4]، وتبعهم في ذلك بعض المعاصرين متهمين إياه المادية في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وأن شعره يتسم بالوصف النسخي

(1) شرح المعلقات السبع:23-24.

(2) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: احمد درويش: 204.

(3) نهاية الإرب من شرح معلقات العرب: 17.

(4) ينظر: طبقات الشعراء: 39، والشعر والشعراء: 1/ 122.

الذي قلما يعني الجوهر[1]، وأنه كان يؤثر اللذة الحسية المادية على السعادة الأليفة الداجنة في أسرة يقيم بين أحضانها[2]، وفي العصر الحديث يؤكد شكري فيصل: "أن كل تعابيره تمتاز بأنها لم تكن قط هذه التعابير المباشرة التي تواجه الأحداث مواجهة مباشرة.."[3].

ت-تكرار صوت(السين): وفي موضع آخر يقول:

فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[4]

تكرر صوت (السين) بجماليته ورقته ليشيع صوت الصفير الذي أراده الشاعر لصوت الرياح.

ث-تكرار صوت اللام:

تكرر صوت (اللام) في عموم معلقته حوالي(409) مرة أي بنسبة (12.26٪) منها (75 مرة) كروي القصيدة، وان دل هذا على شيء فإنه يدل على سيطرة هذا الصوت على الخطاب، والشاعر عندما يختار رويا فإن هذا الروي سوف يكون عالقا في ذهنه مترددا على لسانه - بقصد أو بغير قصد- ولعل لهذا أثر في المتلقي الذي يعترضه هذا الصوت...، لكأن هذا الحرف إشارة مرور تذكر القارئ - دوما- مدى الفجيعة ومدى الأسى المبثوث في الخطاب[5]. فصوت اللام صوت بين الرخوة والشدة ويوحي بالليونة والرقة، وهذا - كما يوحي لي- مناسب تماما مع أغراض القصيدة، لأن الشاعر جمع في قصيدته بين الغزل والوصف والفخر معا، فالغزل يحتاج أصواتا لينة ورقيقة،أما الفخر فيحتاج إلى أصوات شديدة، وصوت (اللام) قد جمع بين صفتي الليونة والشدة، لذلك كان الشاعر موفقا في اختيار قافية قصيدته، لكي ينسجم مع أغراض القصيدة كلها[6].

---

(1) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 68.

(2) ينظر: في النقد الأدبي:1/ 160، ومدخل إلى الأدب الجاهلي:325.

(3) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 233.

(4) شرح المعلقات السبع: 13-14.

(5) ينظر: قصيدة "قذى بعينك"للخنساء دراسة أسلوبية -رسالة ماجستير- البكاي أخذاري:36.

(6) فمن تلك النماذج: عمرو بن كلثوم: (صوت الألف 6-8مرات في كل بيت:126-127)، وأن هذا التكرار =

والجدول رقم(4) إحصاء للأصوات الواردة في معلقة امرئ القيس حسب نسبة تكرارها[1].

ج-الإنزياح الصوتي بتقارب المخارج:

ومنه قولامرىءالقيس:

غدائِرُه مُستَشزِراتٌ إلى العُلا   تَضِلّ العِقاصُ في مُثَنّى وَمُرْسَلِ[2]

ان البلاغيين عابوا على امرئ القيس اللفظة (مستشزرات)[3] وذلك لتقارب مخارج أصواتها، فاجتهدت أن ابحث في السر الكامن وراء هذا الأسلوب لشاعر جاهلي كبير كامرئالقيس، فوجدت أن الأستاذ عمر طالب قد أدركني إليها فأشار إلى ان ما أراده امرئ القيس ليس هذا، وإنما عندما أراد أن يصف تسريحة شعر حبيبته المتراكمة فاختار لها الكلمة المتراكمة الأصوات ألا وهي (مستشزرات)، فتقارب الأصوات في هذه اللفظة منسجم تماما مع وصف امرئ القيس لجمال تسريحة شعر حبيبته، ولوأنه استخدم أية لفظة أخرى لم تبلغ ما بلغت إليه هذه الكلمة من القيمة الجمالية عن طريق إيحاءالأصوات لمعانيها[4].

ثانيا: التكرار الصوتي عند زهير بن أبي سلمى:

إذا قرأنا معلقة زهير بن ابي سلمى نلاحظ انزياحات في المستوى الصوتي على شكل تكرار أصوات معينة بين حين وآخر في عموم القصيدة أسهمت هذا تراكم الصوتي في إغناء الدلالة

=الصوتي كإنزياح صوتي اتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في ذكر فضائله والفخر بشجاعة قبيلته، (صوت القاف: 4مرات:114، السطر:5) وفي عموم المعلقة97 مرة. الحارث بن حلزة: (الفاء: 8مرت: ص146:سطر:3)،تكرار المورفيمان المنفصلان(الواو والفاء) في بداية الأبيات (الواو:168مرة) و(الفاء:85مرة)، وذلك لتعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن ربط أبيات المعلقة حفاظا على الوحدة العضوية.

(1) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(2) شرح المعلقات السبع:26.

(3) القدماء يرون ذلك من العيوب التي وقع فيها امرؤ القيس: ينظر: أنوار الربيع: 6/ 271، ونظرية المعنى: 68، وموسيقى الشعر: 25.

(4) عزف على وتر النص: 29.

الإيحائية من جهة وفي ايقاع القصيدة من جهة أخرىً، وفيما يأتي بعض نماذج لهذه الإنزياحات الصوتية وبيان الإيحاء النفسيالكامن خلف ورودتلك الإنزياحات:

أ- تكرار الأصوات: (الميم والباء والعين والدال والهاء):

يقول الشاعر:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ	بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعِيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً	وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِن بعْدَ عِشْرِينَ حِجَّةً	فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَثَافِيَّ سُفْعًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ	وَنُؤْياً كَجِذْمِ الْحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ[1]

في هذه الأبيات تكرر صوت (الميم) (20)مرات،ففي البيت الاول (9)مرات وفي البيتين الثاني والثالث (5) مرات وفي البيت الرابع (مرتين) وفي البيت الخامس (4 مرات) وفي البيت السادس (3مرات) ودلالة هذه التكرارات هي أن الشاعر واقف على الطلل متذكرا حبيبته فاختار أكبر عددٍ من صوت الميم لما يحمل هذا الصوت من معنى الرقة والتماسك والمرونة فيكون منسجما مع النساء التي وصفهنّ الرسول بالقوارير لرقتهنّ ونلاحظ بعدها التدريج في تقليل استخدام صوت (الميم) فيستخدم حرفين فقط في البيت الرابع، وهذا منسجم مع قوله (فلأيا عرفت الدار بعد توهم) فهذا العمل الجهدي لمعرفة ديار الحبيبة احتاج إلى أصوات الانفجارية تنافي الرقة فكرّر صوت (الباء) ثلاث مرات.

ومن جهة أخرى تكرر كل من صوت العين والدال (4مرات) وذلك للدلالة على شدة الحزن والأسى عند وقوفه على الطلل، وأن إيحاء الهاء المشددة في قوله (توهّم) يبيّن للمتلقي الحالة النفسية المضطربة[2] للشاعر نتيجة البحث عن ديار الحبيبة.

ومن ناحية أخرى ان الوجود المنتشر لصوت (الميم) داخل القصيدة وفي الروي حيث تكرر (330مرة) وصوت(اللام) تكرر(288مرة) وهذا الإنزياح الصوتي في أسلوب الشاعر ينسجم تماما مع موقف الشاعر في الحث على الصلح بين القبيلتين، لأن صوت (الميم) و(اللام) يوحيان

(1) شرح المعلقات السبع:71-72.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 190.

بالاجتماع والتماسك للتعلق[1] وهذا ما يدعو اليه الأطراف المصلحة من الاختلاط والتماسك والعفو عما سلف، فلما كان صوت (الميم) و(اللام) من الاصوات التي توحي بالتعلق والتماسك، مما جعل زهير بن ابي سلمى أن يكرر صوتي(اللام والميم) في عموم معلقته وأن يختار روي (الميم) لها حتى نرى أن تكرار صوت (الميم) يصل إلى نسبة (9مرات) في البيت الواحد، يقول الشاعر:

يُنَجِّمُهَا قَومٌ لِقَومٍ غَرامَةً وَلَم يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ[2]

وصل تكرار صوت(الميم) إلى أعلى نسبها ألا وهي (9مرات) انسجاما مع الموقف الإصلاحي لممدوحيه في الدعوة إلى الصلح والتماسك والانسجام على الرغم أنّ هذين الساعيين حملاد دماء منقتل، على إنهم لم يصبوا ملء محجم مندم، أي أعطوا فيها ولم يقتلوا[3].

والشكل رقم (5) جدول إحصاء الأصوات الواردة في معلقة زهير بن أبي سلمى حسب نسبة تكرارها[4].

ب- تكرار حروف المد (الألف والواو والياء):

إن أحرف المد وسيلة للتوازن أو للقوة أو اللين، أو الارتفاع، أو الانخفاض حين يتطلب الموقف التعبيريلونا من هذه الألوان أو نبرة من هذه النبرات[5]، وعند قراءة معلقة زهير بن أبي سلمى نلاحظ ظاهرة تكرار حروف المد (الألف والواو والياء) في عموم معلقته، ينظر: الشكل رقم (6).

فإذا جمعنا نسب الأصوات الثلاث (الألف والياء والواو) فتكون النتيجة: (21.466974) حيث تشكل النسبة العالية على مستوى جميع أصوات القصيدة وبالتالي السيطرة على مستوى

---

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 71.

(2) شرح المعلقات السبع:76.

(3) تحليل سيميائي لمعلقة زهير، د.عمر محمد الطالب: 16.

(4) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(5) ينظر: أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها في صوغ الكلمات، عبدالحميد محسن، بحوث ومحاضرات مجمع اللغة العربية للدورة الثالثة والثلاثين،1966-1967، ص325 وما بعدها، نقلا عن: لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل، د.مصطفى رجب:101.

خطاب القصيدة، وهذا الإنزياح الصوتي ملائم تماما مع ما يريده الشاعر من والتمديد والاتساع والإطالة في النفس الشعري من اجل الاسترسال في مدح ممدوحيه وذكر فضائلهما.

ت- تكرار صوت (السين):

تكرر صوت السين في عموم المعلقة(63 مرة) وبنسبة (2.41) وهذا-كما يوحي لي- يدل على طبيعة إيحاء صوت (السين) من الرقة والليونة والسهولة، لذلك نرى في البيت التاسع عشر أن نسبة التكرار وصل إلى أربعة مرات، لكي ينسجم إيحاء صوت السين مع محاولات ممدوحيه في انتشار السلم والسلام بين القبيلتين:

تَدَارَكْتُما عَبْساً وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا	تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشِمِ
وقَدْ قُلْتُما: إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ واسِعاً	بِمالٍ ومَعْروفٍ مِنَ القَوْلِ نَسْلَمِ
فَأَصْبَحْتُما منها على خَيْرِ مَوْطِنٍ	بَعِيدَيْن فيها مِنْ عُقُوقٍ ومَأْثَمِ[1]

نلاحظ في البيت الأول سيطرة حروف المد على باقي الأصواتإذ تكررت أصوات المد: الألف: (6 مرات، الواو 3مرات، الياء مرتين) لكي يوحي باستمرارية الحرب بين عبس وذبيان،لأن حروف المد توحي بالإطالة والاتساع، أما البيت الثاني فنلاحظ هيمنة صوت (السين) الموحي بالسلم والسلام والموحي بالدور السلمي لممدوحي الشاعر، إضافة إلى تكرار صوت (الألف) (4مرات) وذلك إيحاءا ورغبة في استدامة السلام وانتشارها بين القبيلتين، فكانت إيحاء صوت المد إسنادا لإيحاء صوت السين في انتشار السلام وثباته بين القبيلتين. ومن جهة أخرى وفي البيت الثالث: نلاحظ ظاهرة جديدة الا وهي تكرار صوت الميم (6مرات) والذي يوحي بالاجتماع والتماسك والتعلق[2] اذن يمكن القول بأن إيحاء الأبيات الثلاثة تجسد لنا المشهد الواقعي لحال القبيلتين ودور المصلحين في إيقاف الحرب ومحاولة الصلح فانتشار السلم والأمان بينهما في النهاية.

---

(1) شرح المعلقات السبع: 75-76.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 71.

ثالثا: التكرار الصوتي في معلقة عمرو بن كلثوم

أ- تكرار صوت المد(الألف):

عند قراءة معلقة عمر بن كلثوم نلاحظ الانشار الواسع لصوت المد (الألف) حيث اختار الشاعر منها روي القصيدة، ونحن نعلم ما لهذا الصوت من النفس الطويل والاتساع والاطالة بما يتيح للشاعر ان يسترسل في ذكر فضائله والفخر بقبيلته. وتجدر الإشارة إلى أنّ جزءاً من غزارة صوت الألف في هذه القصيدة يعود إلى اعتماد الشاعر صوت الألف قافيةً، وربّما وجد الشاعر فيها صوتاً ملائماً يساعدُ على الشجن والتنويعوالغزارة الموسيقيّة والإحساس بالبعد والفقد[1].

يقول الشاعر مفتخرا بقبيلته:

بِأَنَّـــا الْمطْعِمُـــونَ إِذَا قَـــدَرْنَا	وَأَنَّـــا الْمهْلِكُـــونَ إِذَا ابْتُلِينَـــا
وَأَنَّـــا الْمَـــانِعُونَ لِمَـــا أَرَدْنَـــا	وَأَنَّـــا النَّـــازِلُونَ بِحَيْـــثُ شِـــينا
وَأَنَّـــا التَّـــارِكُونَ إِذَا سَـــخِطْنَا	وَأَنَّـــا الآخِـــذُونَ إِذَا رَضِـــينا
وَأَنَّـــا الْعَاصِـــمُونَ إِذَا أُطِعْنَـــا	وَأَنَّـــا الْعَـــازِمُونَ إِذَا عُـــصِينا
وَنَـــشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَـــا الْمَـــاءَ صَـــفْواً	وَيَـــشْرَبُ غَيْرُنَـــا كَـــدِراً وَطِينَـــا
إِذَا مَـــا الْمَلْـــكُ سَـــامَ النَّـــاسَ خَـــسْفاً	أَبَيْنَـــا أَنْ نُقِـــرَّ الـــذُّلَّ فِينَـــا
مَلَأْنَـــا الْبَـــرَّ حَتَّـــى ضَـــاقَ عَنَّـــا	وَمَـــاءَ الْبَحْـــرِ نَمْلَـــؤُهُ سَـــفِينا
إِذَا بَلَـــغَ الْفِطَـــامَ لَنَـــا صَـــبِيٌّ	تَخِـــرُّ لَـــهُ الْجَبَـــابِرُ سَـــاجِدِينا[2]

نلاحظ في هذه الأبيات في معلقته أنه هناك حشد كبير لصوت (الألف) حيث لاتكاد تخلو منه بيت، وتكرر في كل بيت مابين (6-8مرات)، ان هذا التكرار الصوتي يعتبر انزياحا صوتيا أتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في الفخر بشجاعة وعظمة قبيلته من بين القبائل،"لأن معظم قصائد الفخر بمثابة استعراض لقوة القبيلة وأحلافها الذين بهم تعتز وتقوى، وفي هذه القصائد

---

(1) دراسات في النصّ الشعريّ – عصر صدر الإسلام وبني أميّة، عبده بدويّ: 67.

(2) شرح المعلقات السبع:126-127.

يفتخر الشاعر بقبيلته أكثر مما يفتخر بنفسه، وتبعا لهذا يبرز صوت القبيلة ويكاد يختفي صوت الشاعر[1].

ب-تكرار صوت (القاف):

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينا نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْبِرِينا[2]

في هذا البيت تكرر صوت القاف (4مرات) إذ أحدث انزياحا صوتيا ادى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى نلاحظ وجود خيوط دلالية بين الترصيف الإيقاعي لهذا الصوت وبين حالة إعلاء صوت الشاعر لغرض مناداة حبيبته واستيقافها لمدة قصيرة للتكلم معها ثم بعدها التفرق والذهاب، لأن القاف صوت لهوي انفجاري، ينطق بالتصاق مؤخرة اللسان باللهاة والجدار الخلفي للحلق التصاقا تاما بصورة يمنع مرور الهواء لفترة معينة من الزمن، ثم يزول السد ويخرج الصوت منفجرا[3]، وصوت القاف من الأصوات التي تنم على القوة والشدة[4]، وهذه الصفة توحي-كما يبدو لي- رفع الصوت وإيقاف الحبيبة فالتكلم معها فالافتراق والذهاب.

رابعا: التكرار الصوتي في معلقة حارث بن حلزة

أ-تكرار صوت(الفاء):

يقول الشاعر:

فَالْمحيَّاةُ فالصِّفَاحُ فَأَعْناقُ فِتَاقٍ فَعَاذِبٌ فَالْوَفَاءُ[5]

---

(1) بنية القصيدة الجاهلية-دراسة تطبيقية في شعر نابغة الذبياني، د.علي:166..

(2) شرح المعلقات السبع:143.

(3) ينظر: علم الأصوات: 70.

(4) ينظر: تمهيد في النقد الحديث: 109.

(5) شرح المعلقات السبع: 146.

تكرر صوت (الفاء) (8مرات) في هذا البيت وأحدث جرسا موسيقيا أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية، فالشاعر يستذكر المواضع التي حضي فيها بوصل حبيبته وهي الآن خاوية، وهذا ينسجم مع إيحاء صوت القاف بالرقة والوهن، لأن الشاعر يستذكر هذه الأماكن وقد رق قلبه لها، لأن الذكريات الجميلة بمثابة التنفيس عن النفس وهي استحضار الماضي ونسيان الحاضر، وذلك لما يعانيه الشاعر من الهموم بسبب البعد عن العهود السابقة والتي كان الشاعر فيها تحضا بوصل الحبيبة.

ب-تكرار الأصوات(الواو والفاء):

ونلاحظ ظاهرة تكرار المورفيمان المنفصلان (الواو والفاء) في بداية الأبيات وأحيانا تشاركهما الواو بمعنى (رب)، **ينظر: الشكل رقم (7)**

إن هذه النسب من التكرار المورفيمي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي إضافةإلى ربط أبيات القصيدة كشبكة مرتبطة عن طريق حروف العطف وذلك للحفاظ على الوجدة العضوية للمعلقة، ومن ناحية أخرى نلاحظ ان حركة مصاحبة الناقة تغطي على معظم القصيدة فذكر أسمائها وصفاتها وأعضائها لذلك استخدم الشاعر أكبر نسبة من أدواة الربط وذلك لكي يوحي لنا بهذه الأصوات والأدوات مصاحبته الدائمة لناقته وحبه إياها.

إن التراكمات الصوتية ظاهرة شائعة في شعر المعلقات فلا تكاد تخلو منها معلقة، ولضيق المجال وخوفا من الإطالة اكتفينا الإشارة إلى أهمها.

2-تكرار الحركات المتجانسة:

نستطيع أن نضيف نوعا آخر من أنواع التكرار ألا وهو توالي الحركات المتجانسة، وهذا التكرار ليس بأقل أهمية من الأنواع الأخرى، لأن الحركات لها وظيفة دلالية إيحائية فضلا عن كونها تساعد على النطق بالساكن[1] كما يقول سيبويه"يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به"[2]، فمن ذلك:

---

(1) الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، عبدالمعطي نمر موسى: 186.

(2) كتاب سيبويه 4/ 167،37.

الأنموذج الأول:معلقة امرؤالقيس

يقول الشاعر:

مِكَـــر مِفَـــرٌ مُقبِـــلٍ مُـــدبِرٍ مَعـــاً كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل مـن عَـلِ[1]

إذا أدقنا النظر في البيت السابق فنلاحظ بوجود نوع آخر من التكرار الذي ساهم بشكل جيد في إحداث الجرس الموسيقي وبالتالي إحداث انزياح في المستوى الصوتي ألا وهو (تكرار الحركات)، ألا تلاحظ ان تكرار (تنوين الكسر) في الكلمات (مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ) احدث نوعا من الإنزياح الصوتي عن طريق تكراره على التوالي بحيث يلفت انتباه المتلقي، أو تكرار (الشدة) في (مكرَ، مفرَ، حطه، السيل) على التوالي أيضا ساهم في خلق الإنزياح الصوتي، وهذه الإنزياحات الصوتية - كما يبدو لي - يجسد لنا حركة حصان امريء القيس وشدته وسرعته.

واذا قرأنا معلقة امرئ القيس نلاحظ توالي (الكسرات) بكثرة، حيث تكررت (491مرة) و(74مرة) على شكل تنوين الكسر، والكسرة تدل على الرقة والليونة وهذا متلائم مع جو القصيدة في الأبيات الغزلية.

ونلاحظ أن (التشديد) هو الظاهرة الصوتية الأكثر حضورا في معلقة امرىءالقيس، فمن مجموع (820) كلمة في القصيدة، توجد حوالي (144) كلمة مشددة، وهي نسبة عالية، وتتوزّع هذه الخاصية الصوتية (التشديد) بطريقة لها أهميتها، فتقع (74) كلمة منها في الحركة الأولى، في حين تقع (70) كلمة في الحركة الثانية، وهذا التوزيع يخضع لتجربة التوتر، التي انبت عليها القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، في حركة تصاعدية، ثم يحدث الانخفاض[2].

الأنموذج الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم:

يقول الشاعر:

نَعُـــمُّ أناسَـــناً ونَعـــفُّ عـــنْهُمْ ونَحْمِـــلُ عَـــنْهُمُ مَـــا حَمَلُونَـــا[3]

---

(1) كتاب سيبويه : 32.

(2) وهناك نوع آخر من أنواع التكرار الصوتي يتمثل في تكرار حرف، دون تشديد مثل(صفيف، ودرير).،

(3) شرح المعلقات السبع: 118.

تكررت الشدة (3مرات) في (نعمَ/ نعفَ/ حمَلونا)وهذا التكرار أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق الضغط على الأصوات (الميم والفاء)، وهناك خيط إيحائي نابع من المشاعر الصادقة للشاعر يكشفه لنا هذا التكرار الحركي (الشدة)، إذ إنّ صوت الميم يوحي بالمرونة والرقة وصوت الفاء يوحي بالرقة كذلك، والشاعر قام بالتشديد على هذين الصوتين ثلاث مرات فكأنه- كما يبدو- أراد التأكيد على التعامل الرقيق وحسن العشرة مع رويهم من العشائر الأخرى، وقام الشاعر بتوثيق إيحاء الرقة والنعومة وذلك عندما كرر صوت النون ثمان مرات والذي يوحي أيضا بالرقة والنعومة.

3-تكرار الكلمة (التكرار اللفظي):

وهو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت او على مستوى النص مما يحقق بعداً إيقاعياً ودلالياً،"فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[1] فضلاً عن أهميته في الإيقاع "لان الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار"[2]، وأن قدرة "التكرار على التأثير تتجاوز فائدته البديهية المعروفة بالتوكيد، اذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني كالموسيقى، فهو أساس الإيقاع بجميع صوره"[3]، وقد ورد في الشعر الجاهلي عموما تكرار الأسماء على ثلاثة أنماط[4]:

1-تكرار اسم المحبوبة

2-تكرار اسم الشخص المرثي

3- تكرار اسم الشخص الممدوح.

أما بالنسبة للمعلقات فتكرار اسم الحبيبة هو النمط الشائع الذي يتكرر بين حين وآخر، "لأن الشاعر عندما يقف على أطلال محبوبته أو يصفها أو يناجيها فإنه كان يستمريء ذكر اسمها، ولذلك أخذ الشعراء الجاهليون يلهجون بذكر أسماء محبوباتهم"[5]، فمن ذلك قول عنترة:

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 59-60.

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 183.

(4) ينظر:قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 32.

(5) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 33-34.

يَــا دارَ عَبْلَــةَ بِــالَجِواءِ تَكَلَّمِــي وَعِمِــي صَبَاحاً دارَ عَبْلَــةَ واسْـلَمِي[1]

** **

وَتَحُــلُّ عَبْلَــةُ بِــالَجِواءِ وَأَهْلُنَــا بِــالْحزنِ فَالــصَّمَّانِ فَــالْمُتَثَلَّمِ[2]

تكررت الكلمة (عبلة) مرتين، وهذا التكرار اللفظي نابع عن مشاعر وأحاسيس الشاعر تجاه الحبيبة، فهو يريدها ان تكون موجودة في أبياته وقلبه وذاكرته، ولا يستغنى عنها، وتكرار اسمها في البيتين دليل على معزتها عند الشاعر ومدى حبه لها، والشاعر يتلذذ ويأنس بتكرار اسمها، حتى أنه ذكر اسم لمكان نزول أهلها وهو (الجواء) فيمكن عده من ملحقات اسم الحبيبةوهذا النوع من التكرار يسمى بالمجاورة وسنفصل القول فيه لاحقا.

الأنموذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى:

يقول الشاعر في مدح ممدوحيه:

تَــدَارَ كْتُمــا عَبْــساً وَذُبْيَــانَ بَعْــدَمَا تَفَــانَوْا وَدَقُّــوا بَيْــنَهُمْ عِطْــرَ مَنْــشِمِ

وقَــدْ قُلْتُمــا: إنْ نُــدْرِكِ الــسِّلْمَ واسِــعاً بِمَــالٍ ومَعْــروفٍ مِــن الْقَــوْلِ نَــسْلَمِ

فَأَصْــبَحْتُما منهــا علــى خَــيرِ مَــوْطِنٍ بَعِيــدَيْنِ فيهــا مِــنْ عُقُــوقٍ ومَــأْثَمِ[3]

إن الشاعر قام بتكرار ضمير المتصل(تما) ثلاث مرات، وهذا يمثل انزياحا صوتيا حيث يدل على مكانة هذين الرجلين لدى الشاعر، حيث يمكن ان نستدل عليه في صدق شعور وإحساس الشاعر في مدحه، "وفي المدح يكرر الشاعر اسم الممدوح" على سبيل التنويه به، والإشارة اليه بذكر"[4] إضافة إلى النغمة الموسيقية التي أحدثها هذا التكرار اللفظي للضمير السابق منبعثا على الإجلال والإكبار والإعجاب، وتجدر الإشارة إلى ان الشاعر من خلال هذا الإنزياح قام برسم صورة تكشف لنا عملية الصلح ومدى صدق القائمين به، وذلك كالتالي:

(1) شرح المعلقات السبع: 130.
(2) المصدر نفسه: 131.
(3) المصدر نفسه: 75-76.
(4) العمدة: 2/ 74.

التكرار الأول: تداركتما:

أي انه هناك مشكلة ما وهو وجود نزاع بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وان الصوت المد (الألف) - كما يبدو لي - يوحي بسرعة الممدوحين بالمبادرة بعملية الصلح بين الطرفين، فبعد التلفظ بالألف يكون النبر والضغط على الضمير(تما) وهذا ما نلاحظه في الواقع إذ أن أعباء الصلح أي الديات تحملها كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف.

التكرار الثاني: قلتما:

وهذا يمثل الجانب القولي- اذا صح التعبير- من عملية الصلح، إذ أن الرجلين ابدوا استعدادهما للصلح بين عبس وذبيان وتحمل كل الديات.

التكرار الثالث: فأصبحتما:

وهو يمثل النتيجة والجانب الفعلي - إذا صحّ التعبير - إذأنهما كانا صادقين في قولهما ومبادرتهما بالصلح بين الطرفين.

إذن ان تكرار الشاعر الضمير المخاطب المثنى (تما) نابع من تجربة صادقة، حي كما ان الممدوحين كانوا صادقين في مبادرتهما فكذلك قام الشاعر برسم هذه التجربة الصادقة بالكلمات الثلاث في الأسطر السابقة.

الأنموذج الثالث: معلقة حارث بن حلّزة اليشكري:

إن الشاعر أنشد معلقته وهو متكأ على قوسه أما مملك الحيرة، وقام بذكر تاريخ قبيلته مفتخرا بها، لذلك استخدم اكبر عدد من الضمير (نا) للتعظيم وللدلالة على وحدة صفوف قبيلته واتحادهم، ووحدة كلمتهم، فانتشار الضمير (نا) لجماعة المتكلمين على الخطاب الشعري في المعلقة أدى بالمقابل إلى ضعف الطرف الآخر الا وهو الضمير (هم) لجماعة الغائبين، وهذا الإنزياح الصوتي في تكرار الضمير (نا) أحدث نغما موسيقيا في عموم المعلقة توحي لنا هيمنة قبيلته وعظم أمجاده، لذلك لا تكاد تخلو بيت من الأبيات من ذكر هذا الضمير.

وفي الجهة الأخرى نلاحظ تكرار الضمير (هم) بصورة قليلة جدا مقارنة بوجود (نا)، حتى أننا نسمع صداه بين حين وآخر، لأن الوجود المستمر للضمير (نا) لم يتيحله المجال للظهور، مما

أدى إلى ضمورها، وأند لهذا على شيء فإنه يدل على علو شأن قبيلة الشاعر وعظمتها مقابلة بالطرف المقابل ألا وهو قبيلة (تغلب).

والجدول رقم(8) يبين عملية إحصائية لعدد تكرار الضمير(نا) في معلقته.

وهناك نماذج أخرى في تكرار الكلمة إذ لا يسع لها المجال لذكرها[1].

وهكذا نجد الانسجام الصوتي بين ألفاظ تراكيب أبيات المعلقات هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري، من خلال (النظم وجودة الرصف) على نحو ما يعبر ابو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، فقارئ الشعر القديم عامة، والجاهلي خاصة، ويحس هذا الانسجام الموسيقي ولكنه لا يكاد يتبينه، أو قل لا يكاد يقدر على قياسه وضبطه بوسائل العروض المألوفة، فهذه الوسائل تتساوى فيها (المدات) والوقفات الموسيقية على اختلاف زمنها طولاً وقصراً، وعلى اختلاف نغمها حدة أو رهافة[2].

4- تكرار البداية:

وهو تكرار كلمة أو عبارة في بداية الأبيات أو فقرات متتابعة[3]، وان التعبيرات إذا اختلفت شكلا فإنها تختلف معنى أيضا كما يقول بلومفيلد[4] وان انفعالات الشاعر دفعته إلى تكرار الكلمة ولو لم يكررها لما استطاع ان ينقل الينا تجربته وأن يثير فينا الجمال[5]، إذن يمكن القول بأن الأسلوب هو الاختيار (chose)، فالشاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه ويمثلتجربته وشخصيته[6]، والشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لدلالة نفسية شعورية، فيكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية[7].

---

(1) زهير: (تكرار ضمير المتصل(نا) ثلاث مرات:75-76)، الحارث:(تكرار الضمير (نا) المتصل في عموم المعلقة:56)، معلقة عمروبنكلثوم: (تكرارلفظة "عشوزنة "122).

(2) قضايا الشعر في النقد العربي: 36.

(3) النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية: 6.

(4) الأسلوبية والأسلوب، كراهم هاف:21.

(5) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو:29.

(6) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د.سعد مصلوح،:37-41.

(7) في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى والإيقاع ، ماجد الجعافرة (بحث)،مجلة آداب الرافدين، ع27، 1995:ص 102.

ويتنوع هذا التكرار ما بين حروف الجر وأدوات الشرط وأسماء الإشارة وأدوات التشبيه وأسماء الاستفهام والضمائر وغيرها، وفيما يأتي نماذج منها في شعر المعلقات: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَنَحْـــنُ غَـــداةَ أُوقِـــدَ فِي خَـــزَازَى رَفَـــدْنَا فَـــوْقَ رِفْـــدِ الرافِـــدِينا
وَنَحْـــنُ الحَابِـــسُونَ بِـــذِي أَرَاطَـــى تُـــسَفُّ الجِلَّـــةُ الْخُـــورُ الـــدَّرِينا
وَنَحْـــنُ الْحَـــاكِمُونَ إِذا أُطِعْنـــا وَنَحْـــنُ الْعَـــازِمُونَ إِذا عُـــصِينا
وَنَحْـــنُ التَّـــارِكُونَ لِمـــا سَـــخِطْنا وَنَحْـــنُ الآخِـــذُونَ لِمـــا رَضِـــينا[1]

قام الشاعر بالتكرار اللفظي العمودي للضمير المنفصل (نحن) في بدايات أربعة أسطر متتالية، ومن يعرف شخصية الشاعر (عمرو بن كلثوم) لا ينكر عليه هذا التكرار اللفظي، لأن اللفظة (نحن) بؤرة تنبثق منها المعاني التي أرادها الشاعر، لأنهاشتهر بالفخر بقبيلته، فأحدث هذا النوع من الإنزياح الصوتي لكي يوحي للمقابل وجودهم في الواقع، فمثلما أن اللفظة (نحن) انتشرت في الأبيات الأربعة وهيمنت على بداياتها، فكذلك واقع قبيلته فإنهم دائما في الصدارة والإقدام ونيل الأمجاد والبطولات، فكما ان (نحن) في الصدارة فكذلك هم في قمة العزة والقوة والتقدم، ومن ناحية أخرى أسهم تكرار (نحن) في إيجاد ترابط وتواشج متين بين الأبيات في الإطار البنائي، وهناك نماذج أخرى لهذا النوع من التكرار في المعلقات السبع[2].

---

(1) شرح المعلقات السبع: 123.

(2) منها: طرفة: (شئت/ شئت: 56).(ارى/ أرى:61)، زهير: (ومن/ ومن:82-83)، لبيد: (هم/ هم: 109-110). حارث: (أو نفشتم/ أو سكتتم/ أو منعتم: 151)،(وحماناكم/ وجبهناكم/ وفعلنا بهم: 154)، (أم علينا/ أم علينا: 157)، (واقدناه/ واتيناهم/ وولدنا: 155). عمرو: (فأما يوم/ وأما يوم: 120)، (باي مشيئة/ بأي مشيئة: 121)، (ورثنا مجدا/ ورثت مهلهلا: 122)،(علينا البيض/ علينا كل: 124)، (بأنا المطعمون/ وأنا المانعون/ وأنا التاركون/ وأنا العاصمون: 126).

5- التكرار المقطعي:

وهذا النوع من التكرار يعتمد على تكرار مقطع في لفظة ما فيحدث نغمة موسيقية تدل على معنى التكرار[1]، وهذا التكرار موجود في بعض الأبنية العربية وسماه الخليل ب(الثنائي المضاعف) [2]، فمن ذلك قول امرىءالقيس:

تــرى بَعَــرَ الأرْآمِ فِــي عَرَصَــاتِه وقِيعانِهــا كأنَّــهُ حَــبُّ فُلْفُــلِ[3]

استخدم الشاعر التكرار المقطعي في الكلمة(فلفل)، فأدى ذلك إلى تعميق الإيقاع الداخلي وإحداث نغمة موسيقية، لأنه أدى إلى تكرار حرف الروي (اللام)، ومن جهة الإيحاء الدلالي فإننا نلحظ أن الشاعر بهذا التكرار المقطعي قد جمع بين الشيء وضده، لأن صوت الفاء يوحي ب" ما يضفي معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها، ولاسيما المؤلفة من حروف: (د. ت. ط. ر. ل. ن)"[4]، في حين أن صوت اللام يوحي بالالتصاق والتماسك، وهذا الإيحاء منسجم تماما مع ما يراه الشاعر من خراب ديار الحبيبة بعد أن كانت عامرة بأهلها، فصوت الفاء الدال على الضعف يقوم بخلخلة إيحاء التماسك الذي يدل عليه صوت (اللام) بالنتيجة.

ويقول أيضا:

ألا رُبَّ يَــوْمٍ لَــكَ مِــنْهُنَّ صَــالِحٍ وَلا سِــيمَّا يَــوْمٍ بِــدَارَةِ جُلْجُــلِ[5]

يكمن التكرار المقطعي في الكلمة (جلجل) مما أدى إلى اضفاء جرس موسيقي داخلي تطرب به النفس، أما من الناحية الدلالية، فصوت الجيم يدل على الشدة والفجاجة، وصوت اللام يدل على الليونة والتماسك والرقة، اذن هناك جمع بين الشيء ونده في كلمة واحدة، وهذا الإيحاء يدل على مشاعر كامنة في نفس الشاعر إذ أنه يعترف بأن أحسن أيامه وأتمها كانت تلك التي فاز بها

---

(1) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، رُوز غريّب: 99.

(2) العين، الخليل بن احمد الفراهيدي: 1/ 55-56.

(3) شرح المعلقات السبع: 14.

(4) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 132.

(5) شرح المعلقات السبع: 16.

بوصل النساء وظفرت فيها بعيش صالح منهن، اذن أراد الشاعر من خلال إيحاء صوت (الجيم) أن يعظم هذه الذكريات وتسيطر على ضعف وليونة إيحاء صوت اللام ويستنتج بالنهاية على لفظة تدل على جلجلة وعظمة تتناسب مع مشاعره في تلك اليوم وفي ذلك المكان.

ويقول أيضا:

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رأسِهاَ فَتمايَلَتْ عليَّ هضيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخلخَلِ[1]

التكرار المقطعي في الكلمة(المخلخل) أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في البيت، ومن الناحية الإيحائية، ان صوت الخاء يوحي بالرخاوة والرقة، وصوت اللام يوحي بالليونة والرقة والتماسك، وهذه الإيحاءات تنسجم تماما مع أحاسيس الشاعر ومشاعره حول وصف المرأة التي طاوعته في مطلبه، فالكلمة (مخلخل) تعني موضع القلادة من العنق، وعبر عنه الشاعر بإيحاء صوتي الخاء واللام الدالين على الرقة والنعومة والليونة مما يتلائم مع ما أراده الشاعر من أوصاف لتلك المرأة.

ويقول أيضا:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ ترائبُها مَصقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ[2]

التكرار المقطعي في الكلمة: (مهفهفة) وهي وصف للمرأة تعني (اللطيفة الخصر) ونلاحظ ان إيحاء صوتي(الهاء والفاء) تنسجم مع دلالة اللفظة، حيث ان صوت الهاء يدل على (الضعف) وصوت الفاء يدل على (الرقة) اذن استطاع الشاعر ان يختار كلمة (مهفهفة) لكي يوصف بها ما يجول في نفسه من مشاعر واحاسيس تجاه حبيبته فيوصف خصرها بأنها دقيقة ولطيفة فاختار وكان موفقا في اختيارها، ونلاحظ بأن الشاعر وصف حبيبته بأنها ضامرة البطن وخفيفة اللحم بطريقتين:

الأول: إثبات صفة ضمور البطن عن طريق الكلمة(مهفهفة).

الثاني: نفي ضد صفة الضمور، عن طريق العبارة(غير مفاضة).

---

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه:24.

وإنما قام الشاعر بهذا التكرار من اجل التأكيد على خفة لحم الحبيبة، فنفي صوت (الضاد) في (غير مفاضة) تعني نفي صفة الشدة والصلابة التي لا تنسجم مع ما يريده الشاعر من وصف لحبيبته بالرقة والنعومة.

ويقول أيضا:

فقلتُ لـه لَّما تَمَطّى بجوزِه وأردفَ أعجازاً ونـاءَ بكَلْكـلِ[1]

التكرار المقطعي في كلمة (كلكل) ساهمت في اغناء الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى نرى إيحاء الكلمة تلائم وتتناسب مع معانات الشاعر مع الليل، إذ أن الشاعر يعاني من الهموم والمشاكل والأحزان مما أدى إلى تطويل ليله، لأن المهموم يستطيل ليله والمسرور يستقصر ليله، فعبر الشاعر عن تلك القساوة والأحزان بالتكرار المقطعي في لفظة (كلكل)، لأن صوت الكاف يوحي بالقوة والقساوة، أما صوت اللام فيوحي بالرقة والليونة، اذن الشاعر في صراع مع قساوة الليل ويتمنى انجلائها لكي تنجلي أحزانه وهمومه.

اذن استطاع امرؤ القيس من خلال التكرار المقطعي أن يكون انزياحا صوتيا يساهم في تعميق الموسيقى الداخلية اضافة إلى الإيحاء الكامن في خلجان الشاعر وراء هذا النوع من التكرار.

الأنموذج الثاني: معلقة عنترة بن شداد:

يقول الشاعر:

مَا راعَنِيْ إلا حَمُولَةُ أهْلِها وَسْطَ الدِّيَارِ تُسَفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ[2]

التكرار المقطعي في الكلمة (الخمخم) احدث نغمة موسيقية وأدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى فإن صوت الخاء يوحي بالرخاوة وصوت الميم يوحي بالرقة والمرونة، والشاعر في هذا المقام يخاطب حبيبته فاحتاج إلى أكبر عدد ممكن من الأصوات التي تدل على الرقة والليونة، فاستخدم الكلمة (خمخم) لتكثيف إيحاءات الرخاوة والرقة والمرونة، والذي يعمق دلالة

---

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه: 132.

الرقة والمرونة هي حركات (الكسر والسكون) الموجودة في الكلمة (خمخم)، ومن ناحية أخرى قد يوحي الكلمة (خمخم) - كما يبدو لي- عملية استفاف حب الخمخم لدى الإبل، فكأنك تسمع صوت سف الحبة لدى الإبل، لأن التكرار المقطعي يوحي- كما يبدو لي- بتكرار عملية الخضم.

الأنموذج الثالث: معلقة طرفة بن العبد

يقول الشاعر:

خَذُولٌ تُراعي رَبْرَباً بِخَميلَةٍ   تَنَاوَلُ أطْرَافَ الَبريرِ وَتَرْتَدِي[1]

التكرار المقطعي في الكلمةال(ربرب) مما أدى إلى تعميق الجرس الموسيقي للبيت، إضافة إلى الإيحاء الكامن وراء صوتي (الراء والباء)، إذ أن الراء يوحي بالتحرك والتكرار أمال الباء فيوحي بالامتلاء والعلو، وهذا إيحاء يتلائم مع ما أراده الشاعر من معنى في الكلمةال(ربرب) حيث معناها: 'القطيع من الظباء وبقر الوحش'[2]، إذ أن التكرار المقطعي في الكلمة تنسجم مع إيحاء صوتي (الباء والراء)، فكأننا نحس بتحرك القطيع و وذهابها إلى المرعى وتناولها أطراف الأراك وأراد الشاعر من هذا تشبيه طول عنق الحبيبة وحسنه بأعناق الظباء عند مد عنقها إلى ثمر الشجر، ودلالة صوت الباء توحي بذا الشعور الكامن في نفس الشاعر، لأن الباء يوحي بالعلو والامتلاء، وكأن الشاعر أراد من هذا التكرار المقطعي أن يوحي لنا تحرك قطيع الظباء إلى أرض ذات شجر، ومد عنقها للأكل من ثمر الشجار، وتكرار صوت الراء (7مرات) يوحي بتحرك القطيع ومشيتها نحو الأرض ذات الأشجار.

ويوجد في المعلقات السبع نماذج وفيرة لهذا النوع من التكرار المقطعي حيث لا يسع المجال لذكرها[3].

---

(1) شرح المعلقات السبع:49.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) من هذه النماذج: طرفة: (دد) 47، (جمجمة) 54،(الململم) 55،. زهير: (ضمضم)79، (يتجمجم) 83، عنترة: (طمطم)، 135(قمقم) 136، (عرمرم) 139، (تغمغم) 142، (تحمحم) 142، (ضمضم) 143.

6- الكرار التصديري:

وهو من الفنون البديعية التي تشارك في بناء الخطاب الفني للشعر، ويسهم في إحداث الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى يوحي لنا معاني ودلالات كامنة في ذهن الشاعر إذ يمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال تحليل هذا النوع من التكرار، فهو كل كلام منثور أو منظوم يلاقى آخره أوله بوجه من الوجوه[1]. وقد سماه ابن رشيق (التصدير) وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة[2]، وأن هذا النوع من التكرار يحدث جرسا موسيقياً تجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية[3]، وسماه ابن المعتز (296هـ) بـرّد أعجاز الكلام على تقدمها[4] وحددها بقوله: فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة في نصفه الأول، والنوع الثاني: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، وأخيرا: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه[5].

الأول: ما وافق نهاية الصدر نهاية العجز:

ويسمى بالتصريع، وهوأن يقصد الشاعر لتصير مقطع المصرع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني[6]، وهو من وسائل الإيقاع الداخلي في البناء الاستهلالي لدى شعراء المعلقات، والتزموا به في مستهل قصائدهم مؤكدا بذلك عن سعة قدرتهم، وفائدته في الشعر: رفد الإيقاع وتكوين جرس نغمي فضلاً عن إشعار القارئ بان الروي في القصيدة سيكون همزيا أو بائيا أو داليا قبل الإتيان بنص العجز[7]، لذلك يرى بعض النقاد ضرورة التصريع ولزومه، فهو

---

(1) نهاية الإرب في فنون الأدب: 2/ 299.

(2) العمدة: 2/ 3.

(3) موسيقى الشعر: 45.

(4) البديع: 47.

(5) ينظر: العمدة: 2/ 3.وينظر: خزانة الأدب: 1/ 255.، وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر: 1/ 9.

(6) قانون البلاغة: 128.وينظر: معلقات العرب، بدوي طبانة:318.

(7) لغة المتنبي في مرآة ابي العلاء – دراسة في معجز احمد –، ولاء جلال علي المولى، رسالة ماجستير،كلية التربية – جامعة الموصل، 2000:ص251.

دليل قدرة الشاعر واقتداره في بلاغته[1]، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من التكرار التصديري لدى شعراء المعلقات:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس:

التقطيع العروضي:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ	بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]
//٥/ /٥/٥/ /٥/٥/ /٥//	٥/٥/ /٥/٥/٥/ /٥/٥/ /٥/ /٥
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
(مقبوض)	(مقبوض)

العروض:(ومنزلي) وزنه: مفاعلن

الضرب:(فحوملي) وزنه: مفاعلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضره كذلك، والبيت مصرع.

إن التصريع يكمن في العروض والضرب أي في (وَمَنْزِلِ فَحَوْمَلِ) فهذا التوافق في الجرس يساعد على تكثيف الإيقاع وبيان حرف الروي، فضلاً عمّا تحققه من توافق موسيقي يشد الأسماع وتهيئتها لسماع ما يأتي من القصيدة. ونحو هذا الأسلوب اتبعه الشاعر في كثيرمن أبيات معلقته، نحو قوله:

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ	وَإِنْ كنتِ قد أزمعْتِ صَرْمي فأجْمِلي[1]
/٥// /٥/٥/ /٥/٥/ /٥//	٥/٥/ /٥/٥/٥/ /٥/٥/ /٥/ /٥
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
(مقبوض) (مقبوض)	(مقبوض)

العروض: (تدللي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (فأجملي) ووزنه: مفاعلن

---

(1) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 3/ 33.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

ان الانسجام الصوتي بين العروض والضرب (تدللي/ فأجملي) حقق تعميق ايقـاع البيـت إلى جانب ما يوحي به هذا الانسجام الصوتي من معنى ودلالة في، فالشاعر يعاني من تدلل الحبيبـة وجفائها وبالتالي اختار في نهاية البيت فعل الامر(فأجملي) موحيا بأنه لا يستنطيع تحمل هذا الجفـاء والتدلل فطلب منها أن يكون هجرانها جميلا.

أَغَـــرَّكِ مِنِّـــي أنّ حبَّـــكِ **قَـــاتِلِي** وَأَنَّكِ مهمـــا تـــأمري الْقلـــبَ يَفْعَـــلِ[1]

٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

(مقبوض) (مقبوض)(مقبوض) (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (كقاتلي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (بيفعلي) وززنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

ركز الشاعر على الانسجام الصوتي بين العروض والضرب (قاتلي/ يفعل)، فأحدث نغمة موسيقية داخل البيت والقصيدة إضافة إلى الدلالة الإيحائية وراء هذا التكرار التـصديري، فالـشاعر يبين للمتلقى استسلامه التام إلى حبيبته إلى درجة أنه يوصفها بالقاتل، فاختار صـفتين اساسـيتين في العروض والضرب الا وهما: (الحب القاتل والقلب الفاعـل) فـسيطر علـى قلـب الـشاعر سـلطة الحبيبة وطغيانها فكذلك سيطر في البيت الصفتين في العروض والـضرب، وكأنـه يـوحي لنـا مـدى انقياد الشاعر وإطاعته لحبيبته، ولذلك نرى أن الشاعر اسـتخدم في العـروض صـيغة اسـم الفاعـل (قاتلي) في وصف الحبيبة وفي الضرب صيغة الفعل المضارع (يفعل) لنفسه، وهذا -كما يبدو لـي- فيه إيحاء بأن الاسم تمتاز بالثبات وهذا منسجم مع ما يعانيه الشاعر مع حبيبتـه مـن البعـد والتـدلل والجفاء، في حين ان استخدام الشاعر في وصف قلبه ب(يفعل) وهـو فعـل مـضارع يمتـاز بالحيويـة والتجدد وعدم الثبات، وفي هذا إيحاءا بأن الشاعر مطيع ومنقاد للحبيبة وهو مستعد لأي تغيير يخدم علاقته معها، أما (الكسرة) في (يفعل) فهي- كما يبدو لي- إيحاء يدل على انكسار الشاعر وضـعفه أمام الحبيبة، فهذه الضرورة الشعرية تعتبر انزياحا صوتيا قام به امرؤ القيس لكي يبين للمتلقيمـدى

ضعفه وانكساره أمام الحبيبة حتى يصل به الأمر إلى فعل المستحيلات-كما قام بتكسير الفعل الذي لاجر منها- بغية أن ترضى عنه حبيبته.

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي	بصبح وما الإصباح منك بأمثل[1]
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥//	٥//٥// /٥// ٥/ /٥// ٥/٥//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعلن
(مقبوض)(مقبوض) (مقبوض)	(مقبوض)(مقبوض)

العروض: (ألنجلي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (بأمثلي) ووزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

هناك انسجاما موسيقيا أحدثه الشاعر بين العروض والضرب (ألنجلي/ بأمثلي) عن طريق التكرار التصديري، إضافة إلى الإيحاء الدلالي لهذين اللفظين، فالشاعر يطلب من الليل القاسي بالهموم بالانجلاء ولكن ما الإصباح بمفرج عما يعانيه الشاعر من الهموم والمعاناة، إذا فيها بيان لاستسلام الشاعر للهموم ومدى تشاؤمه تجاه مستقبله مع من يحب، حيث عندما طلب انجلاء الليل توقع منه المتلقي الكشف عن همومه صباحا، في لكن الشطر الثاني نفى صفة انفراج همومه بحلول الصباح، وهذا إيحاء لتشاؤم الشاعر واستسلامه للهموم.

إذن استخدم امرؤ القيس التصريع بشكل جيد، فجعل مقطع المصراع الأول في البيت مثل قافيته مع إمكانية الوصل الجيدة وهو حرف اللين الناشئ من إشباع حركة الرويك الياء الناشئة من الكسرة في المعلقة[1].

إن هذا التكرار التصديري يحسب له انزياحا صوتيا أحدث توافقا نغميا في المعلقة إضافة إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر والتي رسمها بالكلمات.

---

(1) ينظر: رحلة في معلقة امرؤ القيس، د.عمر محمد الطالب: 29.

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد البكري:

لخولة أطلال ببرقة **ثهمد** ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر **اليد**[1]

٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// ... ٥//٥// ٥/٥// ٥/ /٥// /٥//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعول مفاعلن فعولن مفاعلن

(مقبوض) (مقبوض)(مقبوض) (مقبوض) ... (مقبوض) (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (تثهمدي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (هرليدي) ووزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك

هناك تصريعا بين العروض والضرب (تثهمدي هرليدي) فهذا الانسجام الصوتي بينهما أدى إلى اغناء إيقاع القصيدة وبيان رويها إذ أن السامع يعرف روي القصيدة في الشطر الأول، إضافة إلى الإيحاء الدلالي الموجود بين اللفظتين، إن الشاعر قام بتشبيه بقايا أطلال ديار الحبيبة بالوشم في ظاهر يدها، وظاهرة التصريع أفادت الشاعر في تقريب درجة التشابه بين الصورتين ظاهريا (لفظيا) أيضا بنسبة(50٪) وذلك من خلال التصريع بين العروض والضرب (تثهمدي هرليدي) إذ أن كلا اللفظتين تنتهيان بالمقطع (يدي) إضافة إلى تكرار صوت (الهاء) في الكلمتين حيث كل كلمة تحتوي على (6أصوات) وتمثل الأصوات المكررة نسبة (50٪) وهذا أيضا إيحاء للتشابه التام بين الصورتين.

الأنموذج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... **بحومانة الدراج فالمتثلم**[1]

٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ... ٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

(مقبوض) ... (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (تكللمي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (تثللمي) وزنه: مفاعلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضره كذلك، والبيت مصرع.

نلاحظ ظاهرة التصريع بين العروض والضرب(تكلمي/ تثللمي) إذأدت إلى تعميق الجرس الموسيقي للمعلقة لأن الأصوات المتكررة بين الكلمتين وصلت إلى نسبة (83.33٪) حيث تكررت (5أصوات) من مجموع(6 أصوات)، إضافة إلى بيان رويها، أما من ناحية الإيحاء الدلالي،فالشاعر من خلال العروض والضرب-كما يبدو لي- يوحي لنا تكلم الديار وإخبارها لواقفيها - سائليها- بما مر بها من الكوارث والأحداث وما تمله من الذكريات، فكأن الشاعر يستفسر من ديار حبيبته وأنه بسبب مرور الزمن والتغييرات حتى أصبح الشاعر لا يكاد يعرفها معرفة القطع واليقين، ولذلك نرى شيوع المقدمة الطللية في قصائد المعلقات، فالشعراء من خلالها يستذكرون الذكريات الماضية.

اذن الأطلال تتكلم وتحدث واقفيا بما جرت عليها من الأحداث فاسترجاع الذكريات الماضية لسكانها، ومن ناحية أخرى نلاحظ في البيت السابق تكرار صوت الميم(7مرات) وهي نسبة كثيرة مقارنة بالأصوات الأخرى، فالشاعر لم يقم بهذا التكرار عبثا وانما اختار صوت الميم لأنه يوحي ب'التوسع والامتداد والانفتاح'[1] مما يتيح للشاعر النفس الطويل في سرد ذكرياته والتعبير عما يجول في النفس من مشاعر وأحاسيس، فيكون بمثابة تفريغ لهمومه ومعاناته، بالإضافة إلى إضفاء 'رنة الحزن في الاستهلال الطللي التي هي ظاهرة نفسية واجتماعية متأصلة في نفس الشاعر الجاهلي'[2]، فوقفة الشاعر على الأطلال كانت أكثر من بكاء على الحبيبة وسعادة انقضت انها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، وأن المبدع الجاهلي وهو يقدم الطلل، لا يستحضر الماضي فحسب، بل الحاضر والآتي وكثيرا ما يمزج بين كل ذلك، ليخرج بزمنه الخاص...حيث يغدو الطلل صورة من صور الحياة بدل الموت والخراب والغياب، يتم ذلك بخلق بدائل فنية، هي عبارة عن رموز دالة، مشبعة بدلالات الحركة والصوت واللون...واذا ما حاولنا ان نستقرأ الرموز

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها، 74.

(2) دراسات في الشعر الجاهلي، د.عناد غزوان:46. وينظر:الأصوا الفنية للشعر الجاهلي، د.سعد اسماعيل شبلي:132 ومابعدها.

التي حاول-من خلالها - الشاعر تأكيد جدلية الحياة والموت والحضور والغياب الانتصار والفشل، والتي تعكس عمق قيم الحياة الايجابية داخل هذا الفضاء الأنموذجي ذاته[1].

الثاني: تكرار اللفظ في الحشو والنهاية:

فمن ذلك قول لبيد بن ربيعة العامري:

وَإِذا الأَمانَــــةُ قُـــسِّمَتْ في مَعْـــشَرٍ	أَوْفَـــى بِـــأَوْفَرِ حَظِّنـــا قَـــسّامُها[1]
/ᵒ//ᵒ/ᵒ/ ᵒ//ᵒ/// ᵒ//ᵒ///	/ᵒ//ᵒ/ᵒ/ ᵒ//ᵒ/// ᵒ//ᵒ/ᵒ/
متفاعلن متفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن
(مضمر)	(مضمر) (مضمر)

العروض: (في معشرن) وزنه (متْفاعلن)، الضرب: (قسسامها) وزنه (متْفاعلن)

البيت من بحر الكامل عروضه صحيحة وضربه كذلك وكلاهما أصابهما زحاف الإضمار.

قام الشاعر بالتكرار الاشتقاقي بين اللفظتين (قسمت/ قسامها) فأحدث نغمة موسيقية وساهمت تكرار صوت (السين) في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، سلالة صوت(لسين) ووسوسته كانت تدفع الشعراء إلى استعماله كثيرا ليضفي على شعرهم نغما عذبا، أما الإيحاء الدلالي لهذا التكرار اللفظي فالشاعر قام بهذا التكرار إيحاء منه إلى حظ قبيلته من تقسيم الأمانة إذ إنّ الحظ الأوفر لها لأنهم أكثر الناس حفاظا للأمانة، وكأن هذا التكرار يوحي لنا عملية التقسيم، وأن وجود الألف في (قسامها) يوحي لنا الحظ الواسع لقبيلة الشاعر من الحفاظ على الأمانة، لأن صوت الألف يوحي بالاتساع والإطالة، فالألف من أصوات المد التي تتسم بطاقة هائلة في الأسماع وبقدرتها على الاستمرارية مستفيدة من طول زمنها في النطق[2]، ونحس بهذا الإيحاء عندما نقوم بكتابة الكلمتين على شكل مقاطع صوتية وذلك كالآتي:

---

(1) الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، د.حسن مسكين،ط1، 2005،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ص53،46.

(2) في الأصوات اللغوية -دراسة في أصوات المد العربية: 24-25.

الكلمة	التقطيع الصوتي للكلمة	عدد مقاطعها	المقاطع المفتوحة	المقاطع المغلقة
قسَمت	ص م ص– ص م– ص م ص	3	1	2
قسَامها	ص م ص – ص م م – ص م – ص م م	4	3	1

أثبت الشاعر ادعاءه حفظهم للأمانة من خلال التقطيع الصوتي للكلمتين، إذ إنّ ادّعاء الشاعر صحيح في كون الحظ الأكبر من قسمة الأمانة هو من نصيبهم، كما أن الكلمة (قسامها) – والتي هي من حظ القبيلة للأمانة - تتكون من (4 مقاطع) صوتية (ثلاثة) منها مفتوحة، والأخرى مغلقة، في حين أن كلمة (قسمت) تكونت من (3 مقاطع) صوتية، (اثنتان) منها مغلقة والأخرى مفتوحة، اذن عدد المقاطع بصورة عامة والمفتوحة منها خاصة في الكلمة (قسامها) أكبر نسبة مقارنة بعدد المقاطع والمفتوحة منها في الكلمة (قسمت)، إذن في هذا الإنزياح الصوتي دلالة وإيحاء يمكن أن نستدل عليه من خلال تحليل الكلمات والبحث عن العلاقات وسبب اختيار الشاعر لمخزونه اللغوي، إذ يكشف من خلاله ما يجول في نفس مشاعر وأحاسيس وانفعالات وجدانيّة.

الأنموذج الثاني: معلقة عمر بن كلثوم التغلبي:

مَتَى نَعْقِدْ **قَرِينَتَنا** بِحَبْلٍ   تَجُذَّ الحَبْلَ أَوْ تَقِصِ **القَرِينا**[1]

o/o// o///o// o/o/o//   o/o// o/o/o// o/o/o/

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(عصب) (قطف)   (عصب) (عصب) (قطف)

العروض: (بحبلن) وزنها(فعولن)

الضرب: (قرينا) وزنه(فعولن)

البيت من الوافر عروضه مقطوفة وضربه مقطوف.

كرر الشاعر الكلمة (قرينتنا–قرينا) مما أضاف إلى البيت الجرس الموسيقي والنغمة الرنانة، وليس وراء هذا التكرار الاشتقاقي التصديري الا غاية تعميق الإيقاع الداخلي فقط، بل نلتمس من خلال هذا التكرار إيحاءات ودلالات كامنة في خلجان الشاعر، إذ أن الشاعر في موقف فخر بعظمة

شأن قبيلته وأنهم وصلوا إلى مرحلة ما حيث لا يمكن مقارنتهم ولا يوجد لهم مثيل، ونلاحظ حقيقة هذا الإيحاء عندما نقارن بين الكلمتين: (قرينتنا وقرينا) ألا تلاحظ أنهما مختلفتان من ناحية عدد الأصواتإذ انالأولى تتكون من (7 أصوات) أما الثانية فتتكون من(خمسة أصوات)، اذن (قرينتنا) أي قرينة الشاعر لا يمكن مقارنتها مع أي (قرين) لأنه أقل شأناً والمقارنة تكون مع المثل أو قريب من منه مع وجود اختلافات محددة أما المقارنة بين شيئين مختلفين في المستوى وبينهما مسافة واسعة فهذا الأمر يؤدي إلى قطع الحبل أو كسر عنق القرين كما يقول الشاعر.

ومنه قوله:

ألا لا يَجْهَلَــــنْ أَحَـــدٌ عَلَيْنَــــا	فَنَجْهَــلَ فَــوْقَ جَهْــلِ الجاهِلِينَــا[1]
//0/0/0 //0///0 //0/0	//0///0 //0/0/0 //0/0
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
(عصب) (قطف)	(عصب) (قطف)

العروض: (بجبلن) وزنها(فعولن)

الضرب: (قرينا) وزنه(فعولن)

البيت من الوافر عروضه مقطوفة وضربه مقطوف.

إن تكرار اللفظة (يجهلن - جاهلينا) من ناحية وتكراها في العجز (نجهل - جهل) أحدث نغمة موسيقية رنانة من خلال تكرار أصوات(الجيم والهاء واللام) حيث تكرر صوت اللام (7مرات) والهاء (4مرات) والجيم (4مرات) كذلك، إضافة إلى تكرار صوت (الألف) الذي استخدمه الشاعر للاسترسال في الفخر بقبيلته لما لهذا الصوت من طول النفس، ان هذا التكرار لمشتقات الكلمة(جهل) إضافة من إحداث الجرس الموسيقي لهذا البيت، لأن صوت الألف له تاثير في النفس يحاكي إلى حد كبير تأثير اللحن الموسيقي،ومن جهة أخرى فإننا نلتمس إيحاءا كامنا في نفس الشاعر يتنين من خلاله حرص الشاعر على جزاء السفهاء والجهلة جزاءا يليق بهم مثلما قال تعإلى: ﴿ وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَاۖ فَمَنۡ عَفَا وَأَصۡلَحَ فَأَجۡرُهُۥ عَلَى ٱللَّهِۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٤٠﴾ ﴾[الشورى: 40]، ومنه قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ ﴿١٥﴾ ﴾[البقرة: 15]. لذلك كان الشاعر دقيقا في تقسيم الكلمات في البيتين، إذ اختار للشطر الأول صيغة واحدة لكلمة (الجهل) ألا وهي (يجهلن)،

أما في الشطر الثاني فاختار ثلاث صيغ للفظة الا وهي (نجهل- جهل- الجاهلينا)، وهذا الأسلوب فيه إيحاء على رد الجاهلين بصورة قوية جدا كما ان عدد صيغ(الجهل) كثيرة في النصف الثاني من البيت والذي يمثل- كما يبدو لي- مرحلة جواب الجاهلين على الشاعر وقبيلته والذي سوف يكون رد فعل قاس جدا كما أوحت لنا تقسيم الألفاظ في المصراعين.

الثالث: رد الأعجاز على الصدور الذي توافق فيه كلمة القافية أو لكلمة في صدر البيت (التكرار اللفظي في بداية البيت ونهايته):

وهو يسمى بالتكرار الاشتقاقي أيضا إذ إنّ هذا النوع من التكرار لايلتزم بالتكرار أن يكون في بداية الصدر أو نهايته، إن هذا النوع من التكرار يخدم الشاعر في إحداث النغمة الموسيقية، "ويربط أول بآخره، مما يجعل البيت عبارة عن وحدة مغلقة، فضلا عن إشاعته جو اللهفة والترقب،لاكتشاف القافية قبل الوصول إليها"[1]، فضلاً عن الإيحاءات التي تعمق الدلالة، فمن ذلك قول زهير بن ابي سلمى:

عَظِيمَيْنِ في عُلْيا مَعَدٍّ هُدِيتُمَا	ومَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزاً مِنَ المَجْدِ يُعْظَمِ[1]
//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
(مقبوضة) (مقبوض)	(مقبوضة) (مقبوضة)

العروض: (هديتما) وزنها: (مفاعلن)، الضرب: (ديعظمي) وزنه (مفاعلن)
البيت من الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

كرر الشاعر في البيت السابق كلمة (يعظم) وهي توافق أول كلمة من البيت وهي (عظيمين)، وان هذا التكرار التصديري-كما يبدو- يوحي بما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه ممدوحيه، إذ بدأ الصدر بنعتهما ب(العظمة) وختم البيت بالفعل المضارع المبني للمجهول (يعظم) وان دل هذا على شيء فإنه يدل على أن الفعل المضارع يدل على الديمومة

---

(1) مستويات البناء الفني في شعر الأعشى، سركوت كوريل ابراهيم، رسالة ماجستير،جامعةكويه، كلية اللغات، 2009: ص 57.

والاستمرارية، وكأنه أشار إلى ديمومة واستمرارية كرم عظم ممدوحيه، فضلاً عن دلالة التعظيم في الفعل المبني للمجهول، وهذا الانسجام بين هذه الألفاظ له أثر هام في تحسين وقع جرس اللفظة على السمع، وإثارة انفعال النفس معه[1]. إلا ان الشاعر لم يبق على هذه الوتيرة من الجرس إذ يهبط بالجرس الجميل إلى الحوشي والنفر في خائيته المشهورة بالغرابة والجرس الحوشي الذي ينفر منه السمع ولاسيما حينما يرد الصدر على العجز[2].

ومنه قوله:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ	ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبا لَكَ يَسْأَمِ[1]
//0/ //0/0/0 //0/ //0//0	//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
(مقبوضة) (مقبوضة)	(مقبوضة) (مقبوضة)

العروض: (ومن يعش) وزنه: مفاعلن

الضرب: (كيسأمي) ووزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

قام الشاعر بتكرار الكلمة (سئمت) وهي توافق كلمة الروي (يسأم)، وفي هذا التكرار التصديري أوالاشتقاقي إضفاء نغمة موسيقية للبيت مصاحبا بوسوسة صوت السين، أما الإيحاء الدلالي – كما يبدو لي- ان هذا التكرار التصديري يمثل تجربة الشاعر في الحياة إذ أنه مل العيش لما عانى فيه من المعاناة ولما رأى من الأحداث، لذلك استخدم الفعل الماض (سئمت) للتعبير عن تجاربه الماضية في الحياة، أما المتلقي فهو محدث وجديد أمام تجربة الشاعر الطويلة، لذلك نراه يستخدم للمقابل صيغة الفعل المضارع (يسأم) إذ أنه يدل على الاستمرارية وعدم الانتهاء، وقد يوحي هذا التكرار – كما يبدو لي- باستمرارية المعاناة والهموم والمشقة مع أحداث الحياة وتجاربه، فمادام أنه هناك عيش فلابد من وجود هموم ومشاكل، وقد يدل هذا على موقف الشاعر ومله من الظلم وفتيل الحرب بين القبائل، وكأنه يوحي لنا أن الإنسان يرى من التجارب والأحداث والمشاكل بقدر طول عمره أو بقائه من الحياة.

---

(1) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 51.

(2) ابن هانيء الاندلسي دراسة اسلوبية:132.

رابعا: ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه:

فمنه قول طرفة:

وَلَسْتُ بِحَلاَّلِ التِّلاعِ مَخافَةً ... ولكِنْ مَتى يَستَرفدِ القَوْمُ أَرْفَدِ[1]

يكمن التصدير في (يسترفد أرفد).

ويتضح مما سبق ان التصدير- بأقسامه - ضرب من التكرار اريد به تقوية الأنغام وتشابه الإيقاع بتكرار النغمة المنبعثة من ألفاظ البيت لإحداث جرس موسيقي عماده التكرار المتناوب بين أجزاء البيت[2].

إذن نستطيع القول بأن شعراء المعلقات حاولوا ضبط إيقاع قصائدهم برنات متشابهة لم تقتصر على أواخر الأبيات فقط وإنما كانت تتخلل ألفاظ البيت الواحد فوضعوا في داخل البيت كلمات متشابهة الإيقاع والجرس عن طريق الإنزياحات الشعرية في المستوى الصوتي، وكأنهم- بذلك- يعمدون إلى وضع قواف داخلية لتشترك مع القافية الخارجية في صنع الألحان وضبط الإيقاع.

7- التكرار الأسلوبي:

أي تكرار أساليب معينة لدى الشاعر يهدف من ورائها تعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن الدلالة على إيحاءات كامنة يمكن الاستدلال عليها عن طريق تلك الأساليب، فمن تلك الأساليب:

أ-تكرار أسلوب الشرط:

إن هذا النوع من التكرار يساهم كثيرا في الربط والتلاحم بين أجزاء النص الشعري، وذلك لارتباط جوابه بجملة الشرط، وقد ورد هذا الأسلوب كثيرا في شعر المعلقات،فمنها قول امرؤالقيس:

(1) شرح المعلقات السبع:57.

(2) ينظر: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د.جمال نجم العبيدي:93.

أغَــرّكِ مِنّــي أنّ حُبّــكِ قَــاتِلي وأنّـكِ مَهْمَـا تَـأمُري القَلْـبَ يَفْعَـلِ
وإنْ كنــتِ قــد ســاءَتكِ مــني خليقــةٌ فَـسُلّي ثيــابي مــن ثيابِـك تَنــسُلِ[1]

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك في:

أسلوب الشرط الأول: (أنك مهما تأمر القلب يفعل)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل)

إن الشاعر قام بتكرار أسلوب الشرط في البيتين وهذا ما أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فإن الشاعر في موقف يريد ان يكسب قلب الحبيبة إلى نفسه ويشكو من تدلل وجفاء الحبيبة معه، لذلك استخدم أسلوب الشرط في البيت الأول لكي يبين لها أن قلبه منقاد لها، أما البيت الثاني فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط لكي يبين لها أنه منقاد لما تريده الحبيبة حتى ولو أرادت هلاكه بالفراق، الذي يؤيد هذا الإيحاء أن الشاعر استخدم صوت النون (11) مرة في البيتين، وهذا الصوت يوحي بين بالرقة والأناقة وبين الأنين والهموم، إذن استخدام الشاعر لأسلوب الشرط يهدف من ورائه كسب ودّ الحبيبة وإقناعها بأنه مخلص لها ومنقاد لأمره.

الأنموذج الثاني: قول طرفة بن العبد:

يقول طرفة:

فَــإنْ تَــبْغِنِي في حَلْقَــةِ القَــوْمِ تلِقَــني وَإنْ تَلْتَمِــسْني في الَحْوَانِيــتِ تَــصْطَدِ
وَإنْ يَلْتَــقِ الَحْــيُّ الَجْمِيــعُ تُلاقِــني إلى ذِرْوَةِ البَيْــتِ الــشَّرِيفِ الُمــصَمَّدِ[2]

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب الشرط الأول: (فإن تبغني في حلقة القوم تلقني)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يلتق الحي الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصمد)

---

(1) شرح المعلقات السبع: 20.

(2) المصدر نفسه: 57.

إن الشاعر في موقف الفخر فقام باستخدام اكبر عدد من أساليب الشرط في فضاء يتكون من بيتين، حيث لم يترك مجالا للشك في كونه فارس وذو نسب، حيث في البيت الأول أثبت وجوده في محفل القوم وفي الحوانيت، أي تواجده في الجد والهزل فهو يعيش مع قومه في البأساء والضراء، وفي البيت الثاني قام بالتأكيد على كونه ذو شرف ونسب عظيمين، واستخدم الشاعر أسلوب الشرط لغرض إقناع المقابل لما يرمي إليه من مشاعر وأحاسيس، ومن ناحية أخرى أن هذه الأساليب في البيتين أضاف جرسا موسيقيا إلى وتوازيا صوتيا عن طريق تكرار أداة الشرط (ان) وتكرار صيغ (أفعال الشرط).

واستخدم الشاعر أسلوب الشرط في أبيات أخرى تضمنت المعنى والإيحاء نفسها إضافة إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار أساليب متشابهة، فمن ذلك قوله:

وإنْ أُدْعَ للجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُماتِها ... وإنْ يَأتِكَ الأَعْدَاءُ بالجَهْدِ أَجْهَدِ
وإنْ يَقْذِفُوا بالقَذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِمْ ... بكَأْسِ حِيَاضِ الموتِ قبلَ التهدُّدِ[1]

إن الشاعر استخدم ثلاث أساليب للشرط في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب الشرط الأول: (وإن أدع للجلى أكن من حماتها)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم بكل حياض الموت قبل التهدد)

فالشاعر في موقف يريد أن يبين لمقابله(مالك) بأنه يحبه وهو مخلص له وأن لا يلوموه بسبب سوء الفهم، لأن لومه إياه ظلم وبعيد عن الصحة، وفي هكذا مواقف يحاول الشاعر أن يبرهن للائمه حقيقة الأمر ولكي يبين له ما التبس عليه من مفاهيم تجاهه، فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط والجزاء لكي يعبر عما يجول في نفسه من مشاعر صادقة لابن عمه (مالك)، فالشاعر يبين من خلال أسلوب الشرط بأنه رجل الشدة وأنه متى دعي لأمر عظيم والخطب الجسيم يستجيب لذلك، ويدافع عنه فيس دفع الأعداء عنه اذا جاؤا لقتالك، وفي البيت تكرار المجاورة (بالجهد/ أجهد) يوحي على صدق الشاعر على دفع القتال عن ابن عمه (مالك)، وان صوت الهاء يوحي

(1) شرح المعلقات السبع: 62-63.

بالاضطرابات النفسية وأوقات الشدة، وفي البيت الثاني تكرر صوت القاف (4مرات) وهذا الصوت يوحي بالقوة والصلابة والشدة، وكأن الشاعر – كما يبدو لي- أوحى من خلال صوتي الهاء حالات الشدة والاضطرابات النفسية وفي المقابل هناك قوة وصلابة وشدة للوقوف الشاعر مع ابن عمه في أوقات الشدة ودفع الأعداء عنه، إذنإن أسلوب الشرط كان موحيا لمشاعر وانفعالات الشاعر تجاه هذه القضية، والذي قام بتكثيف هذا المعنى واستناده هو إيحاء صوتي (الهاء والقاف)، وهذا كله يوحي بصدق أحاسيس الشاعر تجاه مخاطبه.

الأنموذج الثالث:معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول زهير بن ابي سلمى:

وَمَنْ لم يُصانِعْ في أمُورٍ كَثِيرَةٍ ... يُضَرَّسْ بِأنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْروفَ مِن دُونِ عِرْضِهِ ... يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
ومَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بفَضلِهِ ... علـى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عنْهُ وَيُذْمَمِ
وَمَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ وَمَن يُهدَ قلبُهُ ... إلى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الَمنَايَا يَنَلْنَهُ ... وَإنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ الَمعْرُوفَ في غَيْرِ أَهْلِهِ ... يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمّاً عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ
وَمَن يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فإنَّهُ ... يُطيعُ الْعَوالِي رُكِّبَتْ كلَّ لَهْذَمِ
وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ ... يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ
وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ ... وَمَنْ لَمْ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لم يُكَرَّمِ[1]

استخدم الشاعر مجموعة من أساليب الشرط في الأبيات السابقة، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، إضافة إلى الإيحاء الكامن في نفس الشاعر والنابع من تجربة وحكمة الشاعر في الحياة.ومن جهة أخرىإن هذا الأسلوب أدى إلى ربط أجزاء النص بعضها مع البعض، وذلك عن طريق أسلوب الشرط المكون من فعل الشرط وجوابه وجاءت في صيغة الفعل المضارع مع الضمير الغائب(هو).

(1) شرح المعلقات السبع: 82-84.

وهناك أساليب شرطية أخرى في معلقته لا يسع لها المجال لذكرها[1].

ب- تكرار أسلوب الأمر:

فمن ذلك قول امرىءالقيس:

فَقُلْتُ لَهَا سِيري وأرْخِي زِمَامَه   وَلاتُبْعِدِيني مِنْ جَنَاكِ الْمعَلَّلِ[2]

تكرر صيغ الأمر في (سيري، أرخي، لا تبعديني)، إن هذا التكرار الأسلوبي ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلي للقصيدة لأن صيغ الأمر هنا تنتهي بياء المخاطبة وصوت الياء يوحي بالهموم والمعاناة والمشقة، وان دل هذا على شيء فإنه يدل على حقيقة غزل امرئ القيس الأسطوري - اذا صح التعبير- فالشاعر لم يكن محبا أومطواعا لدى النساء وكان النساء ينفرون منه لنتف ريحه، لذلك استخدام الشاعر أسلوب الأمر الذي يدل على المطاوعة يدل أيضا على عدم إطاعة المرأة للشاعر وان إيحاء صوت الياء الدال على المعانات والهموم يؤيد ذلك، إضافة إلى استخدام أسلوب النفي (لا) الناهية مع الفعل المضارع، اذن تكرار صيغ الأمر يدل على وجود مشكلة وعدم التوافق ووجود اضطراب بين الأمرين وبتنفيذ الأمر الصادر من المخاطب يمكن الوصول إلى حل المشكلة والخضوع إلى طرف الآمر وهذا يوصلنا إلى أن امرىء القيس لم يكن يحظى بمحبة النساء.

الأنموذج الثاني: يقول عنترة بن شداد:

فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لهَا اذهَبِي   فَتَجَسَّسِي أخْبَارَهَا لِي وَاعْلَمِي[3]

---

(1) منها:طرفة: (وان شئت/وان شئت:56)، (اذا نحن قلنا/ اذا رجعت: 58).لبيد: (حتى اذا الحسر/حتى اذا يئست:101)، (اذا الرياح/ اذا التقت الجامع:108). عمرو: (فأما يوم/ وأما يوم: 120). عنترة: (وإن تبغني/ واذا ظلمت: 137)، (فإذا شربت/ واذا صحوت: 137). الحارث: (فاما يوم/ وأما يوم: 120)

(2) شرح المعلقات السبع: 18.

(3) المصدر نفسه:141.

قام الشاعر بتكرار صيغ فعل الأمر في (اذهبي/ فتجسسي/ واعلمي) وهو إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وأن هذا التكرار لأفعال الأمر الثلاثة يوحي بحرص الشاعر على تعقب تلك المرأة الحسناء إذ يعلق قلب الشاعر بها، لذلك نرى الشاعر كان دقيقا في عملية تعقب المرأة إذ إنّ هذه العملية تتمون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: (اذهبي):

وهي مرحلة الاستعداد للتعقب وذهاب الجارية لأجل المباشرة بالعملية.

المرحلة الثانية: (فتجسسي):

وهي مرحلة التجسس والبحث عن المرأة الحسناء.

المرحلة الثالثة: (واعلمي):

وهي المرحلة الأخيرة وهي النتيجة أو العلم بأحوال المرأة المقصودة فإخبار الشاعر بما علمت.

إذن إن الشاعر من خلال هذا النوع من التكرار استطاع أن يكشف الإيقاع الداخلي في القصيدة فضلاً عن رسم المعاني والمشاعر الكامنة في نفسه وبيانها للمتلقي بصورة جميلة ودقيقة. وهناك نماذج أخرى في المعلقات لا يسع ذكرها[1].

ت- تكرار أسلوب النفي:

ومنه قول طرفة بن العبد:

إذا القَوْمُ قَالوا مَنْ فَتًى خِلْتُ إنّني عُنِيتُ فَلَمْ أكْسَلْ ولَمْ أتبلّدِ[2]

استخدم الشاعر أسلوب الأمر في (لم أكسل/ لم أتبلد)، فأدى هذا التكرار الأسلوبي إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى أراد الشاعر أن يوحي لقومه بأنه لا يتردد عندما يحتاجونه في دفع الشر عنهم، واستخدام الأداة (لم) الذي يفيد نفي زمن الماضي، فكأنه أراد بأنه لم يخنهم يوما وأنه كما حارب في دفع الأعداء عنهم في زمن الماضي فكذلكم الآن والمستقبل إذ إنّه لم يغير مبدأه،

(1) منها امرؤ القيس: (سيري/ ارخي:18). عمرو: (هبي/ فأصبحينا: 113).

(2) شرح المعلقات السبع: 56.

والذي يؤيد هذا المعنى هو تكرار صوت اللام (7مرات) وهذا الصوت يدل على الجمع بين الشدة والليونة وهذا يتناسب تماما مع ما أراده الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه قومه، وكأنه أوحى بهذا التكرار بأنه رجل الشدة والفرح، واستخدم أسلوب النفي لدفع صفات الكسل والخمول والجبن عن نفسه موحيا بذلك موقفه كفارس شجاع يقف مع قومه في جميع الأوقات والظروف.

وقام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في قوله:

وَلاتَجْعَلِيني كَامرِئٍ لَيْسَ هَمُّهُ كهَمِّي وَلا يُغْنِي غَنائي ومَشْهَدِي[1]

قام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في(لا تجعليني/ ليس همه/ ولا يغني) وذلك كالتالي:

لا تجعليني= لا(الناهية)(أي النفقي بشدة)+ فعل المضارع

ليس همه= ليس(النافية)+ همه

ولا يغني= لا (النافية) + فعل المضارع

إذن الشاعر ينهى وينفي وينفي، فهو يخاطب ابنة أخيه بأنه إذا مات فاذكري محاسني ولا تسوى بيني وبين رجل آخر ليس همه مثل همي في نيل المعالي، ولا يشهد الوقائع مثلي[2]، فالشاعر كررالأسلوب النفي لكي يوحي لمقابله شجاعته وعظم مفاخره وأنه ليس إنسانا عاديا، لذلك فهو يستحق تشيعا عظيما عند فقدانه، وان تكرار صوتي (الياء) و(الهاء) يوحي بجو حزين مليء بالهموم والمعانات والاضطرابات النفسية حيث تكرر الياء (7مرات) والهاء (4مرات)، وهذا منسجم مع فضاء البيت الذي يتناول انتهاء الأجل وفقدان فارس شجاع مقدام.

الأنموذج الثاني:

يقول زهير بن أبي سلمى:

وَلا شَارَكَتْ في الَمـوْتِ فِـي دَمِ نَوْفَـلٍ وَلا وَهَـبٍ مِنْهـا وَلا ابـنِ الْمَحَـزمِ[3]

---

(1) شرح المعلقات السبع: 66.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 66.

(3) المصدر نفسه:81.

كرر الشاعر أسلوب النفي في (ولا شاركت/ ولا وهب/ ولا ابن المخزم)، ان هذا التكرار لأدوات النفي ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية فالشاعر كرر أساليب النفي لغرض التأكيد على براءة ذمم الذين يعقلون قتلى بإعطاء ديتها على الرغم من كونهم لم يشاركوا في الحرب، الا انهم تحملوا الدية تطوعا في الصلح بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وان الأسماء (نوفل، وهب، ابن المخزم) أسماء ضحايا الحرب بين القبيلتين.

الأنموذج الثالث: الحارث بن حلزة:

يقول الشاعر:

لا يُقِيمُ الْعزِيزُ بالبَلَدِ السَّهْـ ... ـلِ وَلا يَنْفَعُ الذَّلِيلَ النَّجَاءُ

لَيْسَ يُنْجِي الَّذِي يُوَائِلُ مِنا ... رَأْسُ طَوْدٍ وَحَرَّةٌ رَجْلاءُ[1]

استخدم الشاعر أسلوب النفي ثلاث مرات في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب النفي الأول: (لا+ يقيم)

أسلوب النفي الثاني: (لا+ ينفع)

أسلوب النفي الثالث: (ليس+ ينجي)

ان هذا التكرار الأسلوبي لصيغ النفي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، وقصد الشاعر وراء تلك التكرارات أن يبين للمتلقي بأن الشر كان عاما شاملا لم يسلم منه العزيز ولا الذليل، لذلك لأن الكلمة (لا) موزعة في فضاء البيتين لكي لا تعطي مجالا لنجاة المقابل حيث لا جبل تحصنه ولا مكان للاختباء والهرب.

وهناك نماذج أخرى لا يسع المجال لذكرها مفصلا[2].

---

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) منها عمرو: (ألا لا يعلنم/ ألا لا يجهلن: 120). الحارث: (ليس منا/ ولا قيس/ ولا جندل/ ولا الحذاء: 156).(لا رأفة/ ولا بقاء: 158).

ث- تكرار أسلوب القسم:

وهو أن يقوم الشاعر باستخدام أسلوب القسم أكثر من مرة لإيحاءيكمن في نفسه ومشاعره، ويساهم في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومنهقول زهير بن أبي سلمى:

فَأَقْسَمْتُ بالبَيْتِ الَّذِي طَافَ حوْلَهُ   رِجالٌ بَنَوْهُ مِن قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ
يَميناً لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُما   على كلِّ حالٍ من سَحيلٍ وَمُبْرَمِ[1]

قام الشاعر بتكرار أسلوب القسم (فأقسمت/ يمينا)، إذ استخدم الفعل والاسم وهذا التلوين في القسم أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، إلى جانب إيحاء نابع من مشاعر صادقة تجاه ممدوحي الشاعر (هرم بن سنان وحارث بن العوف)، فالشاعر كرر أسلوب القسم لكي يؤكد لنا أنهما نعم السيدان لما بذلا من جهد لإيقاف الحرب بين قبيلتي عبس وذبيان)، وقام الشاعر بتكرار صوت الميم ست مرات والذي يوحي بالرقة والمرونة، لأنه يخاطب ممدوحيه بأرقى الأساليب وألينها.

ث- تكرار أسلوب الاستفهام:

استخدم شعراء المعلقات أساليب الاستفهام في تقديم مشاهد مؤثرة وحساسة للمتلقي ولكي تعين على تهيئة الفكرو لفت الانتباه، لأن الاستفهام يوفر للنفس طاقة من الإيحاء والتأمل، فمن ذلك:

الأنموذج الاول: قول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بنَ هِنْدٍ   نَكونُ لِقَيْلِكُم فِيها قَطِينَا
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بنَ هِنْدٍ   تُطِيعُ بِنا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا[2]

استخدم الشاعر تكرار أسلوب الاستفهام في البيتين(بأي مشيئة / بأي مشيئة)، فأحدث نغمة موسيقية أدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فالشاعر أراد أن

(1) شرح المعلقات السبع: 75.
(2) المصدر نفسه:121.

يستنكر على عمرو بن هند بأنه بأية مشيئة يريد ان نخدم من ولاه علينا أو بأنه يسمع للوشاة ولا يصغ إليه، إذن الشاعر لا يقبل الذل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند[1].

الأنموذج الثاني: معلقة الحارث بن حلزة:

يقول الشاعر:

أَعَلَيْنا جُناحُ كِنْدَةَ أَنْ يَغْـ ... ـنَمَ غازِيهِمُ وَمِنَّا الجَزَاءُ
أَمْ عَلَيْنا جَرَّى إِيَادٍ كما نِيـ ... ـطَ بِجَوْزِ الْمُحَمَّلِ الأَعْبَاءُ[2]

قام الشاعر بتكرار همزة الاستفهام في صدر البيتين وهذا ادى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية، ان الشاعر استخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر على خصمه ويوبخه بأنهم لا يتحملون ذنبا لم يرتكبوها، وأنهم بذلك تحملوا أثقالا.

ث- تكرار أسلوب النداء:

وفيه كذلك يقوم الشاعر بتكرار حرف النداء مما يؤدي إلى تعميق الجرس الموسيقي الداخلي للقصيدة، فضلاً عنإيحاءات ومعاني كامنة في نفس الشاعر يمكن الكشف عنها عن طريق ذلك الأسلوب، يقول عنترة بن شداد:

يَا دارَ عَبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكَلَّمِي ... وَعِمِي صَبَاحاً دارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي[3]

قام الشاعر بتكرار أسلوب النداء في ا دار عبلة/ دار عبلة)، فهذا الأسلوب لم يسق من أجل إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بذهنه[4]، وإنما جيء به كوسيلة جمالية يعبر عن اهتمامهم بالطلل المرتبط بحياة الشاعر الذاتية والاجتماعية، لما يحمله من الذكريات، أو من أجل

(1) ومنه قول الحارث: (أعلينا/ أم علينا:156).
(2) شرح المعلقات السبع: 156.
(3) المصدر نفسه: 130.
(4) دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد: 132.

توظيف النداء بقصد مشاركة المتلقي في الإحساس بتجربة الشاعر[1]، وهذا إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الإيحائية، فالشاعر كرر مناداة الحبيبة في الصدر والعجز فكأنه يناديها في كل مكان ومن شتى الجوانب، واستخدم حرف النداء (يا) وفي العجز قام بحذف حرف النداء وهذا يوحي – كما يبدو– أن الشاعر يتلذذ بتكرار اسم حبيبته على لسانه وأراد التقرب من الحبيبة فلم يرد أن ينادي دارها بواسطة حرف النداء، لكي يكون أكثر قرباً منها فكأنه قام بحذف كل الحواجز الموجودة بينه وبين الحبيبة، ولذلك صرح بالمنادى دون استخدام حرف النداء.

8- المجاورة:

وهي تردد لفظتين في البيت، كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبة منها[2]، وتعمل ضمن العلاقات الأفقية في القصيدة فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة عن طريق تكرار كلمتين متشابهتين ومتجاورتين في البيت، ومن الأمثلة الواردة في المعلقات:

الانموذج الاول: قول امرىءالقيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي[3]

** **

كِلانَا إِذا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحترِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يهزِلِ[4]

في البيت الأول ذكر الشاعر الكلمة (خدر) مرتين وهي الهودج وهي من ملحقات اسم الحبيبة، فأدى هذا التكرار إلى وظيفتين: إيقاعية وذلك بتكرار الكلمتين المتجاورتين فيؤدي إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، وأن صوت الخاء في الكلمة (خدر) وتكراره في البيت (ثلاث مرات) في العبارة (دخلت الخدر خدر) ساهم في تعضيد الجرس الموسيقي ضمن الإيقاع الداخلي، أما الوظيفة الثانية: فهي دلالية إيحائية تتمثل في مشاعر كامنة في نفس الشاعر تجاه هذه اللفظة، فامرؤ القيس

(1) ينظر: بنية الخطاب الشعري الجاهلي: 87

(2) ينظر: كتاب الصناعتين: 431.

(3) المصدر نفسه:17.

(4) المصدر نفسه: 31.

شاعر الغزل وله من المغامرات مع النساء، إذ إنّه يعشق النساء ويتغزل بهم وأن الهودج الذي كرره هو من ملحقات النساء، وأن هذه الكلمة تكررت لدى الشاعر لما لها من مكانة في ذكريات الشاعر وأحلامه، ولا ننسى إيحاء صوت الخاء الذي تكرر (ثلاث مرات) في الصدر فقط والذي يوحي بالرقة والنعومة وفي المقابل نصطدم بصوتي (القاف والتاء) في العجز اللذان يوحيان بالقوة والصلابة والقساوة، وكأن الشاعر أراد أن يمثل لنا المشهد عيانا، لأن تحول صفات الأصوات من الرقة إلى القساوة توحي -كما يبدو- دخول الشاعر الهودج فأدى إلى إمالة الهودج ومن ثمّ طلبت 'عنيزةُ منها الخروج.

أما في البيت الثانيفالشاعر كرر الكلمة(حرثي وحرثك) تكرارا مجاورا، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي أما من الناحية الدلالية فإن تكرار أصوات الكلمة (ح-ر-ث) تنبثق من بؤرة دلالية منبعثة من مشاعر كامنة في نفس الشاعر، لأننا نلحظ ان صوت (الحاء) يوحي بالرقة والحب والحنين، أما صوت (الثاء) فيوحي بالشدة والقسوة، وتوسط بين هذين الصوتين صوت - الراء) الذي يوحي بالتكرار والترجيع والقوة والغلظة، فكأن الشاعر أراد ان يبين لنا أنه متى ظفر بشيء فوته على نفسه بالإنفاق والابتذار، فتوسط الراء بين (الحاء) وبين (الثاء) يمثل فقد الملك وعلى الدوام حتى أصبح صفة ملتصقة بالشاعر.

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وإنْ أدْعَ للجُلّى أكنْ مِنْ حُماتِها ... وإنْ يَأْتِكَ الأعداءُ بالجَهْدِ أجْهَدِ[1]

** **

وتقصيرُ يوم الدَّجنِ والدجنُ مُعجِبٌ ... ببَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِباءِ المُعَمَّدِ[2]

في البيت الأولتكررت الكلمة (بالجهد/ الجهد) مرتين وبصورة متجاورة، مما أدى إلى خلق نغمة موسيقية تضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وان الشاعر قام بهذا التكرار لكي يبين لابن

---

(1) شرح المعلقات السبع:60.

(2) المصدر نفسه:62.

عمه (مالك) مدى إخلاصه له، وجاءت إيحاء الأصوات (ج-ه-د) منسجما مع الجهد الذي سوف يبذله الشاعر لحبه، إذ إن هذه الأصوات توحي بالغلظة والشدة والدفاع في حالات الحرب، وهذا يحسب للشاعر كدليل على صدق مشاعره وأحاسيسه تجاه من يدعي أقربائه.

وفي البيت الثاني قام الشاعر بتكرار الكلمتين المجاورتين (الدجن والدجن)، وهذا يعتبر انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار كلمة مرتين، فيجذب انتباه المتلقي اليه، لأن أحدى وظائف الإنزياح هي جذب انتباه المتلقي[1]، ومن ناحية أخرى أن هذا التكرار المجاورة لا يخلو من خيوط دلالية منبعثة من مشاعر وأحاسيس الشاعر حيث يمكن الكشف عنها إذ أن تكرار اللفظة (الدجن) يدل على التأكيد والمبالغة إذ إن الغيم بلغ إلى درجة يعجب الإنسان، ومن جهة أخرى أوحى تكرار صوتي (الدال والجيم) إلى تكثيف الإيحاء على شدة الغيم، لأنهما يوحيان بالشدة والقوة ويأتي بالأخير صوت النون لكي يوحي بالأنين والهموم، لكن الشاعر يقوم بتقصير هذا اليوم الشديد الغيم باستمتاعه بأحبابه.

الأنموذج الثالث: معلقة حارث بن حلزة

يقول الشاعر:

وَهـوالرَّبُّ والـشَّهِيدُ علـى يَـوْ   مِ الحِيَـارَيْنِ وَالْـبلاء بَـلاءُ[2]

قام الشاعر باستخدام تكرار المجاورة في (والبلاء بلاء) فادى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة، ومن ناحية أخرى نلتمس خيوطا دلالية يكمن في نفس الشاعر وراء هذا التكرار، وذلك ان الشاعر أراد للمتلقي أن يعرف بأنهم قاتلوا قتال الشجعان وأنهم أبلوا ا في هذا الحرب بلاء حسنا، فكرر اللفظة (بلاء) إيحاءا لحسن بلائهم يوم القتال، ونحس أن إيحاء صوتي (الباء والألف والهمزة) في الكلمة (البلاء) يتلائم مع ما أراده الشاعر من إيحاء وأحاسيس، فال(باء والهمزة) يوحيان بالشدة والقوة أما صوت الألف أتاح للشاعر النفس الطويل لكي يعبر عن هول تلك الواقعة وحسن بلائهم فيها.

(1) اللغة والابداع، شكري عياد: 83.

(2) شرح المعلقات السبع: 158.

وهناك نماذج كثيرة تكتفي الاشارة اليها[1].

9-التكرار الاشتقاقي:

وهذا النمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، إذ إنّ اشتقاق المفردات ورصدها في البيت الشعري هوإنزياح ودأب للبحث عن لغة مميزة ترسم تجربته بطابع خاص، وقد وردت في شعر المعلقات بكثرة، منها:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول الشاعر:

وتضحي فتيتُ المِسكِ فوقَ فراشها   نؤومَ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضُّل[2]

يكمن الاشتقاق في [تضحي(فعل) / الضحى(مصدر)]، إن هذا لتكرار الاشتقاقي تمثل حركة موسيقية توزعت في المصراعين، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى ان تكرار صوت الضاد (3مرات) -والي يوحي بالفخامة- جاءت منسجمة مع ما وصفت به الشاعر هذه المرأة من عزة وشرف.

الانموذج الثاني: يقول زهير بن ابي سلمى:

وَمَنْ يَجْعلِ المَعْروفَ مِن دُونِ عِرْضِهِ   يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ[3]

إن التكرار الاشتقاقي في(الشتم: مصدر/ يشتم: فعل) أدى إلى إضفاء جرس موسيقي إلى الإيقاع الداخلي، وذلك عن طريق صيغتي الفعل والمصدر لجذر واحد، ولاسيّما أن صوت الشين الدال على التفشي والانتشار وصوت الياء في (يشتم) يوحي بالهموم والمعانات، والتكرار الاشتقاقي هنا يوحي بتفشي الذم والشتم بين الأشخاص الذين يبخلون بالمعروف، لأن الإحسان يقي عرض صاحبه من الذم والشتم.

---

(1) ومن ذلك قول طرفة: (وظيفا/ وظيفا:50)، (بالجهد/ أجهد:60)، زهير:(نصف/ ونصف:84)، لبيد: (صيامه/ صيامها: 97). عنترة: (ذراعه/ بذراعه:133). الحارث: (الجون/ الجون:155).

(2) شرح المعلقات السبع: 27.

(3) المصدر نفسه: 83.

الأنموذج الثالث: معلقة الحارث بن حلزة

يقول الشاعر:

أَوْنَقَشْتُمْ فَالنَّقْشُ يَجْشَمُهُ النَّا ... سُ وَفِيهِ الإِسْقَامُ وَالإِبْرَاءُ[1]

يكمن التكرار الاشتقاقي في(نقشتم: فعل/ النقش: مصدر)،إن هذا التكرار أضاف جرسا موسيقيا للإيقاع الداخلي في القصيدة، وقد جاء إيحاء صوت الشين الذي تكرر(3مرات)-الدال على التفشي والانتشار- ملائما مع عملية الاستقصاء الأحداث والقتال بين القبيلتين بغية الوصول إلى الحقيقية فيتبين البريء من المذنب[2].

إن التكرار الاشتقاقي ظاهرة شائعة في المعلقات السبع فلا تكاد تخلو منها معلقة، إذ نرى أن الشعراء استخدموها بكثرة وهذا يخدم النص الشعري من جانبين:

الأول: إضفاء بؤرة وحدة موسيقية إلى البيت مما يعمق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

الثاني: تمثل التكرار الاشتقاقي بؤرة دلالية تنبثق من مشاعر وأحاسيس الشاعر.

10- الترديد:

عرفه ابن رشيق بقوله:"هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم"[3]، فيقصد به تكرار الكلمة نفسها مع فارق دلالي جزئي في الاستعمال الثاني، من غير ان يكون موجودا في الاستعمال الأول[4]، مع ملاحظة البعد المكاني لكون الترديد يجمع بين الدالين أو الدوال على نحو بنائي مخصوص[5]، وقد ورد هذا النوع من الترديد في المعلقات فمنه:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 151.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) العمدة: 2/ 2.

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 60.

(5) البلاغة العربية قراءة أخرى: 365.

الأنموذج الأول: معلقة زهير بن أبي سلمى، إذ يقول الشاعر:

وَمَــنْ هَــابَ أَسْـبَابَ الْمَنَايَـا يَنَلْنَـهُ   وَإِنْ يَـرْقَ أَسْـبَابَ الـسَّمَاءِ بِـسُلَّمِ[1]

** **

سَـأَلْنَا فَـأَعْطَيْتُمْ وَعُـدْنَا فَعُـدْتُمْ   وَمَـنْ أَكْثَـرَ التَّـسآلَ يَومـاً سَـيُحْرَمِ[2]

في البيت الأول ان الشاعر قام بالترديد في (أسباب / أسباب)، إذ أراد بالأول الأسباب التي تسبب الموت، أما الثاني: فقصد به أسباب الوصول إلى السماء، إذن تكررت الكلمة لكن بمعنيين مختلفين، وأن هذا الترديد يضفي إلى النص جرسا موسيقيا مما يؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، من جهة ثانية أن تكرار صوت السين في البيت (5مرات) –والذي يوحي بالضعف– يتلائم مع ما أراده الشاعر من بيان المصير الحتمي للإنسانألا وهو الموت، إذ لا مفر منه ولو رام الصعود إلى السماء فرارا.

وفي البيت الثاني ان الترديد يكمن في (وعدنا فعدتم) ف(عدنا) تعني العودة إلى السؤال عن المعروف، أما(عدتم) فهي تعني العودة إلى الاستجابة بالعطاء والنوال، وان استخدام هذه الكلمة مرتين لكن بمعنى مختلف يسمى ترديدا، وأضاف جرسا موسيقيا إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، و ومن جهة أخرى ان تكرار صوت (العين) في الصدر (3مرات) يوحي لنا دلالة القطع الذي تنبأ به الشاعر في النهاية وذلك عندما أكد أنه من كثر التساؤل فلابد يوما ان يحرم الجواب.

الأنموذج الثاني: قول الحارث بن حلزة:

أجْمَعُـوا أمْـرَهُمْ عِـشَاءً فَلَمَّـا   أصْـبَحُوا أصْـبَحَتْ لَهـمْ ضَوْضَـاءُ[3]

إن الترديد يكمن في (أصبحوا أصبحت) إذ إنّ (أصبحوا) بمعنى الإصباح وهو النهار وهو فعل تام، أما (أصبحت) فعل ناقص بمعنى بدأت أو ما شابه، إذ إنّ بني تغلب أجمعوا أمرهم في إلقاء

(1) شرح المعلقات السبع: 83.
(2) المصدر نفسه: 84.
(3) المصدر نفسه: 149.

تهمة قتل عدد من غلمانهم على قبيلة (بكر)، ولما أصبحوا أصبح لهم ضوضاء مابين صوت مناد وآخر مجيب[1]، وان تكرار أصوات(الصاد والضاد) توحي بالحشد الكبير والضوضاء التي أحدثوها من خلال محادثاتهم وصياح بعضهم لبعض، وان ترديد الكلمتين وبمعنيين مختلين تمثل إنزياحا صوتيا ودلاليا إذ يلفت إليه النظر وينبه المتلقي من خلال إحداثه نغمة موسيقية ومن ثمّ تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

ثانيا: التوازي

يعد مصطلح التوازي من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث، وقد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة مثل:الترصيع والتشطير والتجنيس وتشابه الأطراف ورد العجز على الصدر والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية[2].

والتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات ياكبسون على وجه الخصوص، الذي استند في تحديد هذا المفهوم إلى الإرث السابق عليه متمثلا في الراهب (ر.لورث) الذي يعد اول من أشار إلى هذا المفهوم ثم (جيرار مانلي هوبكنس) الذي يعد التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر[3] فقال: "ان الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطيء حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي ان بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري. والترنيمات التجاذبية للموسيقى المقدسة إلى الشعر اليوناني والايطالي والانجليزي"[4].

ويعرفه كل من ج.مولينو J.Molino و ج.تامين J.Tamine بأنه ظاهرة تتعلق بالمستوى الصرفي- النحوي، وبدرجة أقل المستوى المعجمي الدلالي، فرأوا ان التوازي "بمثابة متواليتين

---

(1) ينظر نهاية الإرب من شرح المعلقات العرب: 181.

(2) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية،2004-2005:ص 104. وينظر: ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى ربابعة (بحث): 203.

(3) ينظر: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي:47.

(4) ينظر: قضايا الشعرية رومان جاكبسون، 106.

متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية"[1].

ويرى يوري لوتمان V.Lotman أن معالجة التوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر، يعرف التوازي بأنه: "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه...، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"[2].

وقد تناوله النقاد العرب المحدثين فقد عرفه (محمد مفتاح) بأنه "تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة شعرية"[3]، ويعرفه (د.عبد الواحد حسن الشيخ) بأنه "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط بعضها ببعض وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر"[4].

مستويات التوازي في لغة الشعر:

1- المستوى الدلالي:

يرى مولينو وتامين أنه بإمكاننا تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية، وذلك بالتمييز بين أربع علاقات أساسية[5]، وبعد إعادة النظر في هذه العلاقات نلاحظ أنها تنسجم أيما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدد في ضوئها السجلماسي جنس المناسبة[6]، وهذه العلاقات هي:

أولا: علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف.

(1) Molino Tamine، Introdiction، 209p. نقلا من: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني،، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية، ع 18، 1999م.

(2) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة: 129

(3) التشابه والاختلاف –نحو منهجية شمولية- د.محمد مفتاح: 97.

(4) البديع والتوازي، د.عبدالواحد حسن الشيخ: 7.

(5) Molino-Tamine، p:214-215.

(6) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع أبو محمد السجلماسي:518-519.

ثانيا: علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد، ثالثا: علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي.

2- المستوى الإيقاعي:

يشرح هذا المستوى هنري ميشونيك H.Meschonic قائلا: "إن الوعي الشعري هو أساسا، منذ النظم الأسكندراني إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي". إذ الإيقاع "وكما عبر عن ذلك جرار مانلي هوبكنس هو "حركية الكلام في الكتابة"[1].

وهذا لا يعني أن دور الوزن معطل في لغة الشعر، بل إن الاستثمار الجيد للوزن يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية، بحيث إذا ألغينا الوزن من هذه اللغة سيتحطم البناء النحوي المتماسك بواسطة الكلمات[2]، لأن الوزن وكما عبر عن ذلك توماشفسكي Tomachevski: هو المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة"[3].

3- المستوى التركيبي:

إذا كان "ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو"[4] على حد تعبير أ. غريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقتضيهما اللغة الشعرية.

فالتوازي يمنح القصيدة بنية متصاعدة متنامية، وبذلك يخرج عن وصفه ظاهرة صوتية أو شكلية أو جمالية ليكسب قواما بنائيا وأسلوبيا يرفد النص بالكلام والتلاحم والترابط[5].

وسنقوم بتناول بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير ظاهرة التوازي على المسار الإيقاعي في مدونة أصحاب المعلقات، فمن أهم أنواع التوازي التي سنتناولها:

---

(1) H.Meschonnic، P:68، Pour la poétique،، نقلا عن: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: 33.

(3) T.Todorov:p:165 ،Théorie de laLitterature

(4) A.Greimas،p:148 ،Sémantiquestructurale.

(5) ينظر: فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح،(مقالة) جريدة الثورة، في 24/ 10/ 2002

1- التوازي الصرفي الصوتي:

يتمثل التوازي الصرفي في معاودة بعض الصيغ المتماثلة في نسقها الصرفي وذلك لخلق وحدة إيقاعية ترفد الإيقاع الداخلي للقصيدة وتدعمه، وان هذا النوع يبين أثر اشتقاقات اللفظة أو تكرار صيغ بعينها في تشكيل النصوص الشعرية وما لهذا الأنساق المتوازنة من إيحاء ومعنى يمكن للباحث ان يستدل عليها سواء أكانت تلك المعودات أفقية أم عمودية على الرغم من عدم الالتزام التام بالحركات الإعرابية،ونماذجه كثيرة في قصائد المعلقات، فمن ذلك:

الأنموذج الأول قول لبيد:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِها   حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرامُها[1]

التوازي الصوتي الصرفي يكمن في التكرار الأفقي للكلمتين (دمن/ حجج)، فصيغتهما جمع تكسير ووزنهما (فعل)، وأن مجيء الصيغتين المتوازيتين داخل السطر الشعري يشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه،ولاسيّما في بداية صدر وعجز البيت مما يزيد من درجة إيقاع الداخلي للبيت.

وهناك صيغ صرفية متوازية للأفعال المضارعة قد وردت أفقيا في معلقته، نذكر منها:

تَرْقَى وَتَطْعَنُ في الْعِنانِ وَتَنْتَحِي   وِرْدَ الْحَمامَةِ إذ أَجَدَّ حَمامُها[2]

إن توازي اللفظتين: (ترقى) و(تطعن) داخل السطر الشعري يشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه، وإن دخول مورفيم (التاء) على المورفيم الحر وبهذا التناسج في الفعلين يضفي على البنية الإيقاعية للقطعة دفقةً أخرى من الحيوية، وان هذا التوازي بين الفعلين جاء منسجما مع ما أراده الشاعر من إجراء تشابه بين فرسه وبين الحمامة عن طريق تشبيه "سرعة عدوها بسرعة طيران الحمامة إذا كانت عطشى"[3].

---

(1) شرح المعلقات السبع:90.

(2) المصدر نفسه:106. ومنه قوله أيضا: (بيتا/ رفيعا:109).

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ومنه قوله:

فَبَنى لَنا بَيْتاً رَفيعاً سَمْكُهُ فَسَما إِلَيْهِ كَهْلُها وغُلامُها[1]

إن التوازي الصوتي الصرفي يكمن في (بيتا/ رفيعا)، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وإن دخول مورفيمي (الياء) و(التنوين) المقيدين على المورفيم الحر وبهذا التناسج يضفيان على البنية الإيقاع ية للبيت دفقةً أخرى من الحيوية، وجاء تكرار صوت الألف في الصيغتين منسجما مع الرفعة والعظمة التي يدعيها الشاعر لأبناء قبيلته.

الأنموذج الثاني: معلقة زهير بن ابي سلمى

يقول الشاعر:

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ مِن فَوْقِ جُرثُمِ
جَعَلْنَ الْقنانَ عَنْ يَمينٍ وَحَزْنَهُ وكَمْ بِالقنانِ مِن مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بأَنْماطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ ورَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكهةَ الدَّمِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المتَنَعِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كاليَدِ لِلْفَمِ
وَفيهِنَّ مَلْهَىً لِلطيفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمتَوَسِّمِ
كَأَنَّ فُتاتَ الْعِهْنِ في كلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَا لم يُحَطَّمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْماءَ زُرْقاً جِمامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ على كلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ[2]
جَرِيءٍ مَتى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَريعاً، وَإِلا يُبْدَ بالظلمِ يَظْلِمِ[3]

(1) شرح المعلقات السبع: 109.
(2) المصدر نفسه: 73-75.
(3) المصدر نفسه:80.

يكمن التوازي الصوتي الصرفي أفقيا بين (ملهى، منظر)، (لطيف، أنيق)، (ظهرن، جزعن)، (وردن، وضعن)، (جريء، سريع)، ونلاحظ علاقة التوازي الصرفي عموديا بين (جعلن، علون، بكرن، نزلن، وضعن، ظهرن) وبين (يمين، لطيف، انيق) وبين كلمات القوافي (الدم، الفم)، وبين (المتنعم، المتوسم)، ولاشك في أن هذا العنصر يمثل عنصراً مهماً، من عناصر الإيقاع، وتمثل فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع، من جهة، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها، بحيث يسهم ذلك الإيقاع في خدمة الدلالة، ويمتزج معها، ولا نستطيع الفصل بينهما.

2- توازي التركيب النحوي:

إذا كان ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو[1] على حد تعبيرغريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقتضيهما اللغة الشعرية، فالنحو الشعري يخضع لضرورات إيقاعية، وقد ركز أو.بريك O.Brik على التعايش القائم في الشعر بين الإيقاع والتركيب، إذ قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر[2]، وفي هذا النوع من التوازي تكون وحدات التركيب النحوي متساوية في شقيه، ويكون الثاني منتظماً الانتظام ذاته الموجود في الأول، سواء أكان تعاقب الشقّين أفقياً أم عمودياً، وذلك لتأدية وظيفتين: أولاهما هي خدمة البعدالإيقاعي، وثانيهما: يهدف إلى تبليغ رسالة ما[3]، لأن هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيريإلىجانب طبيعتها المعنويةوالعلاقية[4]، فمن ذلك:

الأنموذج الأول: قول الحارث بن حلزة:

فَرَدَدْنَاهُمْ بِطَعْنٍ كَمَا يَخْ   رُجُ مِنْ خُرْبَةِالمَزَادِ المَاءُ

---

(1) 148A.Greimas،P: ،structurale Sémantique

(2) Théorie de la littérature، T.Todorov،P:148

(3) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان: 116.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص): 26.

وحَمَلْنَـــاهُمْ علـــى حَـــزْمٍ ثَهْـــلا نَ شِـــلالاً وَدُمِّـــيَ الأَنْـــسَاءُ
وجَبَهْنَـــاهُمْ بطعْـــنٍ كمـــا تُـــنْ هَـــزُ فِي جَمَّـــةِ الطَّـــوِيِّ الـــدِّلاءُ
وفَعلْنـــا بِهِـــمْ كمـــا عَلـــمِ اللهُ ومَـــا إنْ للحَـــائِنِينَ دِمَـــاءُ[1]

نجد في هذه الأبيات نسقا من التوازي التركيب النحوي عمودياً وذلك كالآتي:

فرددناهم بضعن/ وحملناهم على حزم/ وجبهناهم بطعن

التركيب النحوي الأول التركيب النحوي الثاني التركيب النحوي الثالث

1- (ف): (أداة ربط) 1- (ف) (أداة ربط) 1- (ف): (أداة ربط)
2- و(ردد): (فعل) 2- و(حمل): (فعل) 2- و(جبه): (فعل)
3- و(نا): (حقل مكرر) 3- و(نا) (حقل مكرر) 3- و(نا): (حقل مكرر)
4- و(هم):(حقل مكرر) 4- و(هم): (حقل مكرر) 4- و(هم):(حقل مكرر)
5- و(الباء): (حرف جر) 5-و(على):(حرف جر) 5- و(الباء): (حرف جر)
6- و(ضعن): (اسم مجرور) 6- و(حزم):(اسم مجرور) 6-و(ضعن): (اسم مجرور)

نلحظ أن وحدات التركيب النحوي متساوية في الجمل الثلاث من عملية التوازي، كما يوجد تطابق بين الجمل الثلاث من حيث التعاقب، في حين أن التطابق اللفظي ل(لا) و(نا) و(هم) في الجمل الثلاث أدى إلى تطابق أكبر بين النسق الثلاث، وان لم تكن تنتمي إلى دائرة التوازي. وان هذا التركيب المتوازي النحوي للنسق الثلاث أدى إلى تعميق الجرس الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى زاد في تعميق الفكرة التي يقصدها الشاعر، لأن الشاعر في موقف يصف حسن بلائهم في المعركة إذ كأنه أراد بهذا التوازي النحوي أن يبن للمتلقي وحدة صفوفهم في قتال العدو وشدة بأسهم في ساحة المعركة، لذلك نراه استخدم الضمير(نا) للدلالة على عظم شأنهم ووحدة كلمتهم، ورسم لنا خطة المعركة والمتكونة من: (رددناهم): أي رد كيد الأعداء، (حملناهم): اضطرار العدو للهرب واللجوء إلى الجبال للاختباء (جبهناهم): ردعهم وقتلهم أشد القتال، ومن جهة أخرى إن الشاعر استطاع من خلال هذا التوازي التركيبي النحوي أن يزيد من التواشج والترابط بين الأبيات في نطاق الإطار البنائي للقصيدة إذ إنّ لتكرار حروف العطف (الفاء والواو) في الأبيات الثلاث الدور الأهم في إحداث تلك التواشج، ومنه قوله أيضا:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 154.

أَعَلَيْنـــا جُنـــاحُ كِنْـــدَةَ أنْ يَـــغْ نَـــمَ غـــازِيهِمُ وَمِنَّـــا الجَـــزَاءُ
أمْ عَلَيْنـا جَـــرَّى إيَـــادٍ كمـــا نِـــي طَ بِجَـــوْزِ الْمحَمَّـــلِ الأعْبَـــاءُ[1]

تكمن توازي التركيب النحوي عموديا في:

1- (أم): (حقل مكرر)	1- (أم): (حقل مكرر)
2- (علينا): (حقل مكرر)	2- (علينا): (حقل مكرر)
3- (جرى):(حقل مكرر)	3- (جرى):(حقل مكرر)
4- (حنيفة): (اسم)	4-(قضاعة): (اسم)
5- (أم): (حقل مكرر)	5-(أم): (حقل مكرر)
6- (ما): (أداة)	6-(ليس): (أداة)

إن الوحدات النحوية متساوية في الشقين و وهناك تطابق من حيث التعاقب، أما وجود التطابق اللفظي ل(أم/ علينا/ جري) في الجملتين ساهمت في تكثيف التطابق بين الجملتين وان كان خارج دائرة التوازي، وان تساوي شقي الجملتين من ناحية التركيب النحوي وتطابقهما من حيث التعاقب، أضاف إلى النص جرسا موسيقيا مما أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن الناحية الدلالية قام الشاعر برسم هذا التوازي النحوي لكي يبين للمتلقي أنهم لا يتحملون ذنب الآخرين، وكأنه قام بهذه التسوية لكي يبين لنا أن مخاطبه يساوي بين المذنب والبريء، إذ إنّهم تحملوا ذنوبا لم يرتكبوها وهم غير مسؤلين عنها.

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

لَعَمْـــرُكَ مَـــا أمْـــري عَلَـــيّ بِغُمَّـــةٍ نَهَـــاري وَلا لَيْلـــي علـــيّ بِـــسَرمَدي[2]

---

(1) شرح المعلقات السبع:157.

(2) المصدر نفسه:67.

يكمن التوازي التركيبي بين شطري البيت أفقيًا وذلك في قوله: (ما أمري عليّ بغمة/ لا ليلي عليّ بسرمدي)، والشاعر وظف عنصر التوازي لغرض الفخر.

3- التوازي الدلالي:

لأنماط التوازي الدلالي أهميتها الخاصة في إغناء أنساق النص وتنميتها و توشيج العلاقات الداخلية القائمة فيها، إن أهمية التوازي الدلالي تكمن أساساً في احتواء جزءٍ لجزءٍ آخر في القصيدة سواءً اتجسدت هذه الأجزاء أسطراً أو جملاً أم عبارات متتابعة، إذ يؤدي إلى الترابط بين أجزاء القصيدة وتواشجها بعضها مع البعض حفاظا على الوحدة العضوية للقصيدة، والتوازي الدلالي يتحقق باشتراك الكلمات في المعنى نفسه الذي يتولد في ذهن التلقي عبر ما يوحي به التقابل والتجاور بين الكلمات من معان ودلالات، وينقسم على:

أ- التوازي الترادفي:

وهو تشابه بين عنصرين متتالين لإثبات المعنى الدلالي،ويكون بصيغة تعبيرية مختلفة شكلا ومتفقة مضمونا، فمن ذلك قول طرفة بن العبد:

جَنُوحٌ دِفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِعَتْ   لها كِتِفَاهَا في مُعَالي مُصَعَّدِ[1]

استخدم الشاعر التوازي الدلالي بالترادف في (معالي/ مصعد) إذ إنّ معناهما: المعالات والإعلاء والتصعيد، وهذا تقابل بالترادف أدى إلى إحداث جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وجاءت إيحاء صوتي الألف والصاد في الكلمتين منسجما مع ما أراده الشاعر من وصف الناقة بأن كتفاها عليت في خلق معلى ومصعد[2].

ب- التوازي المتضاد:

تشابه بين طرفين متعادلين ومتتالين على مستوى البنية التركيبية، ولكنهما متقابلان تقابلا ضديا من حيث دلالة تلك العناصر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص، "فالخصّيصة

(1) شرح المعلقات السبع: 54.
(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحّد، بل المغايرة والتّضاد[1]، ومن ذلك قول امرىءالقيس:

فتُوضِح فالمِقراةِ لم يَعْفُ رسمُها   لِما نسجتْها من جَنُوبٍ وشَمْألِ[2]

فقوله (جنوب وشمأل) فيه توازي بالتضاد لأن الكلمتين متقابلتان تقابلا ضديا، تدلان على تعاقب الرياح على الأماكن التي تذكر الشاعر محبوبته.

ومنه قوله أيضا:

تَصُدّ وَتُبْدي عن أسيلٍ وَتَتّقي   بناظِرَةٍ من وَحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[3]

إذ إن التوازي بالتضاد يكمن في قوله(تصد وتبدي) للدلالة على تمنّع الحبيبة وتأبّيها، اذ هي تقبل بوجهها عليه وتصدّ عنه، معبّرا بالحركة الحسية عن المعن النفسي مما زاد من عذابات الشاعر[4].

الأنموذج الثاني:

يقول زهير:

وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ   وَلكِنَّني عن عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ[5]

(1) في الشعرية: 49.

(2) شرح المعلقات السبع: 14.

(3) المصدر نفسه: 24.

(4) ومنه قوله ايضا:، وقوله: (ليس بفاحش ولا بمعطّل): دلالة على اعتدال طول عنقها، وقوله: (تضلّ العقاص في مثنى ومرسل): دلالة على وفور شعرها وغزارته،وتعطو برخص غير شثن: دلالة على أنها امرأة ناعمة مدلّلة.[شرح المعلقات السبع:26، 27].

(5) شرح المعلقات السبع: 82.

فقوله (اليوم/ الأمس) توازي دلالي بالتضاد[1].

الأنموذج الثالث: معلقة لبيد، إذ يقول فيها:

دِمَــنٌ تَجَــرَّمَ بَعْــدَ عَهْــدِ أَنِيــسِها   حِجَــجٌ خَلَــوْنَ حَلالُهــا وَحَرامُهــا[2]

يكمن التوازي الدلالي بالتضاد في (حلالها / حرامها)، إذ أن الكلمتين متقابلتين تقابلا ضديا مما أدى إلى خلق جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار كلمتين متتاليتين ومتقابلتين بالتضاد، والذي كثف هذا الإيقاع هو إيحاء صوت (الحاء) بالحب والحنين والعاطفة لكي يتلائم مع يجول داخل الشاعر من مشاعر وأحاسيس تجاه ديار الحبيبة والتي خلت من أهلها.

الأنموذج الرابع: يقول طرفة:

فَمــالي أراني وَابــنَ عَمِّــيَ مالِكــا   مَتــى أدنُ مِنــهُ يَنــأَ عَنّــي وَيَبعُــدِ[3]

استخدم التوازي بالتضاد بين قوله (أدنُ مِنهُ) و(يَبعُدِ)، لكي يصور المتناقض بينه وبين ابن عمه مالك، فهو كلما تقرّب منه تباعد هو وأمعن في التباعد.

ومنه قوله أيضا:

لَعَمْــرُكَ مــا أَمْــرِي عَلَــيَّ بِغُمَّــةٍ   نَهَــاري وَلا لَيْلــي علــيَّ بِــسَرمَدي[4]

الغمّة: الأمر الغمّة أي الملتبس المبهم.

سرمد: الذي لا نهاية له.

(1) وتحفل أبياته بالتوازي التضادي فمن ذلك قوله: (عدوا/ صديقه-تخفي/ تعلم- صامت/ تكلم- يكتم/ يعلم- يؤخر/ يعجّل- علمتم/ المرجّم) [شرح المعلقات السبع:75 وما بعدها]، وقد اقتضت ذلك طبيعة موضوعه وتجربته التي تقوم على نقض شيء واحلال شيء حلّه، ومن ثم جاء التضاد عنده أداة نقض من جهة وأداة تفصيل من جهة أخرى.

(2) شرح المعلقات السبع:90.

(3) المصدر نفسه:62.

(4) المصدر نفسه:67.

فقوله: (نهاري وليلي): هو توازي دلالي بالتضاد، فالشاعر له تجربة في هذه الحياة فيقول: لا تغمني النوائب فيطول ليلي ويظلم نهاري.

ت- التوازي الترابطي:

وقد يتجسد التوازي الدلالي بين البيتين وذلك عندما يكون البيت الثاني ملحق بالبيت الأول ومكمل له[1]، فيعمل هذا النوع من التوازي على تماسك بنية القصيدة عن طريق تتابع الجمل وتوشجها فيما بينها دلاليا. وقد عده النقاد القدامى هذا النوع من التوازي عيبا وسموه بال(التضمين)، فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً والخَيْرَ مِنْهُ ... زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرَ الذَّاخِرِينَا
وَعَتَّابَاً وكُلْثُوماً جَمِيعَاً ... بِهِمْ نِلْنَا تُراثَ الأَكْرَمِينَا
وذَا البُرَةِ الَّذي حُدِّثْتَ عَنْهُ ... بِهِ نُحْمَى ونَحْمِي المُحْجَرِينَا[2]

نلحظ أن هناك ترابطا تاما بين الأبيات، إذ يتعلق البيت بسابقه لتشكل صورة واحدة وإيقاع متواصل، يعبر عن فخره واعتزازه بأمجاد قبيلته إذ إنّه استرسل في ذكر أبطال قبيلته وذلك عن طريق نسيج من التوازي الدلالي الذي من خلالها ربط بين الأبيات الثلاثة، فأحدث بذلك توازيا دلاليا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للمعلقة.

ث- التوازي الاستقرائي:

وهو أن تقوم الجملة باستقراء لفظة وردت في الجملة السابقة بيانا أو تفسيرا أو تعريفا لها[3]، فمنه قول امرىءالقيس:

---

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث: 472.

(2) شرح المعلقات السبع:122.

(3) ينظر: شعر سعدي يوسف-دراسة تحليلية نقدية-سمير صبري(أطروحة دكتوراه)،،جامعة صلاح الدين، 2004: ص148

وَيَـوْمَ دَخَلْـتُ الْخِـدْرِ خَـدْرَ عُنَيْـزَةٍ   فَقَالَـتْ لَـكَ الْـوَيْلاتُ إِنَّـكَ مُرْجِلِـي[1]

فقوله (خدر عنيزة) بيان وتفسير للفظة (الخدر)، وبذلك تشكل في البيت التوازي الاستقرائي.

ج-توازي الذروي التصاعدي:

في هذا النوع من التوازي تتصاعد الدلالة باتجاه الذروة، إذ يحاول الشاعر الوصول إلى قمتها تدريجيا[2]، فمنه قول امرىء القيس:

خرجـتُ بهـا أمْـشي تَجـرُّوَ راءَنَـا   عَلَـى أثرَيْنـا ذَيْـلَ مِـرطٍ مُرَحّـلِ[3]

يكمن التوازي الدلالي التصاعدي في قوله (خرجت/ تمشي/ تجر) إذ إنّ هذه الأفعال الثلاثة توحي بحركة متدرجة: (خرجت) وهي حركة بطيئة تمثل حركة البداية، ثم (تمشي) الحركة أسرع، ثم (تجر) وهي الحركة السريعة.

ح-التوازي التقسيمي (الطي والنشر):

وهو أن يذكر أموراً متعددة، ثم يذكر ما لكل واحد منها من الصفات المسوق لها الكلام، من غير تعيين، اعتماداً على ذهن السامع في إرجاع كل صفة إلى موصوفها[4]، فمن ذلك:

الأنموذج الأول: قول طرفة:

ولَـولا ثَـلاثٌ هُـنَّ مِـن عيـشةِ الْفَتـى   وَجَـدِّكَ لم أحفِـلْ مَتـى قـامَ عُـوْدي
فَمِـنْهُنّ سَـبْقِي الْعـاذِلاتِ بِـشَرْبَةٍ ك   مَيْـتٍ متـى مـا تُعْلَـب الْمـاءِ تُزْبِـدِ

---

(1) شرح المعلقات السبع:17.

(2) ينظر: التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان'فوضى في غير أوانه' لحميد سعيد،(بحث)، د. محمد جواد حبيب البدراني:108.

(3) شرح المعلقات السبع:153-154.

(4) ينظر: الإيضاح:355.

وَكَـرِّي إذا نـادَى ألمـضافُ مُحَنَّبـاً		كَسِيدِ الْغَضا نَبَّهْتَـهُ الْمتَـوَرِّدِ
وَتقصيرُ يـوم الـدَّجنِ والـدجنُ مُعجِـبٌ		بِبَهْكَنَـةٍ تَحْـتَ الخِبـاءِ الْمعَمَّـدِ[1]

وهذا الأسلوب يسمى بأسلوب الطي والنشر إذ لأول مرة استخدمه طرفة بن العبد في عرضه لذاذته الثلاث عرضا منطقيا، إذ يقول: لولا ثلاث....، نراه يورد في الأبيات الثلاثة اللاحقة، تلك اللذاذات، وهي: (شرب الخمر وإغاثة الملهوف ومعاشرة النساء).

فهو إذ تحدث عن لذاته في بيت واحد، عاد وفصّلها في أبيات ثلاثة، وهذا نمط من التفكير لم يعرفه العرب إلا في العصر العباسي.

الانموذج الثاني:معلقة الحارث:

يقول الشاعر:

أَيُّهَـا النَّـاطِقُ الْمـرَقِّشُ عَنَّـا		عِنْـدَ عَمْـرو وَهَـلْ لِـذَاكَ بَقَـاءُ
مَـنْ لَنـا عِنـدهُ مِـنَ الْخَيْـرِ آيـا		تٌ ثـلاثٌ في كُلِّـهِنَّ الْقَـضَاءُ
آيَـةٌ شَـارِقُ الْـشَّقِيقَةِ إذْ جَـا		ءَتْ مَعَـدٌّ لِكُـلِّ حَـيٍّ لِـوَاءُ
حَـوْلَ قَـيْسٍ مُـسْتَلْئِمِين بَكَـبْشٍ		قَرَظِـي كَأَنَّـهُ عَـبْلاءُ
وصَـيتٍ مِـن الْعواتِـكِ لا تَـن		هَـاهُ إِلا مُبْيَـضَّةٌ رَعْـلاءُ

** **

ثُـمَّ حُجْـراً أَعْـني ابـنَ أُمِّ قَطـامٍ		ولَـهُ فَارِسِـيَّةٌ خَـضْرَاءُ[2]

يكمن التوازي التقسيمي في قوله (آيات ثلاث....) ثـم يـورد في الأبيـات اللاحقـة تلـك الآيات.

---

(1) شرح المعلقات السبع:59-60.

(2) المصدر نفسه:153-154.

خ-توازي الأوجي:

وهو أن يكون السطر الأول من البيت ناقصا فيأتي السطر الثاني مكملا لمعناه، ف يبدأ السطر الثاني بما انتهى به السطر الأول من كلمات ليتمم المعنى[1]. ومنه قول لبيد:

حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً جَزَءاً فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا[2]

نلحظ بان المعنى في الشطر الثاني من البيت مكمل ومتمم للمعنى في الشطر الأول، ونرى هذا النوع من التوازي بين الأبيات المبدوءة بأدوات الشرط، إذ لا يكتمل المعنى في الشطر الذي فيه فعل الشرط إلا بعدما يأتيه جواب الشرط الذي يكون في الشطر الثاني.

وقد يكمن التوازي الأوجي بين البيتين وهذا ما يسمى بالتضمين(التعلق)، فمن ذلك قوله أيضا:

حتّى إِذا أَلْقَتْ يَداً في كافِرٍ وَأَجَنَّ عَوْراتِ الثُّغورِ ظَلامُها
أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنِيفَةٍ جَرْداءَ يَحْصَرُ دُونَها جُرّامُها[3]

نلحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول منهما فيأتي البيت الثاني ليكمل المعنى، وهذه التكملة تعيد للبيت توازيه ويعيد أيضا إلى النص ككل التوازي المطلوب، من خلال خلق الانسجام والتزامن والترابط بين أجزاء النص الذي هو تعبير عن رؤية الشاعر ككل، لأن التوازي خروج من الحيز الجزئي المتمثل بالكلمة أو السطر أو البيت، إلى الحيز الكلي الذي يتعلق بالخطاب الأدبي، أو البنية الكلية المتمثلة بالنص.

ثالثا: الجناس:

من الفنون التي من شأنّها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنّه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعريّ، فيخلق بذلك نوعاً من التوافق والانسجام النغميّ الناجم عن تردّد

---

(1) الشعر العربي الحديث: س. موريه: 466.

(2) شرح المعلقات السبع:97.

(3) المصدر نفسه:105-106.

الأصوات، موفّراً إيقاعاً موسيقيّاً تطرب له الآذان، ولعلّ هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عامّ، فالوزن أساسه تردّد تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر، وكذلك الحال في القافية؛ الفاصلة الموسيقيّة التي تتكرّر في نهاية الأبيات،إلّا أنّ التجنيس يعمل داخل البيت ويحقّق إيقاعاً من كلمة لكلمة، في حين تحقّقه القافية من بيت لبيت[1].

والمجانسة عند ابن المعتز هي "ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتقّ منها"[2]، وهذا التعريف يضمّ أنواعاً مختلفة من التجنيس، وقد تبارى البلاغيّون في تفريعاته وبيان أنواعه[3].

وللوقوف على طبيعة التجنيس في شعر المعلقات وأثره في لغته، نشير إلى ثلاثة أنواع من التجنيس:

1- الجناس التامّ:

عرفه القدماء بأن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً[4]، وفيه تتّفق اللفظتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها، ويختلف المعنى، وهذا النوع أعلى مرّاتب الجناس جمالاً بسبب الاتّفاق التامّ في صورة اللفظة وأصواتها، فمن ذلك قول زهير:

وَمَــنْ هَــابَ أَسْــبَابَ الْمَنَايَــا يَنَلْنَــهُ　　　وَإِنْ يَــرْقَ أَسْــبَابَ الــسَّمَاءِ بِــسُلَّمِ[5]

يكمن الجناس التام في قوله (أسباب/ أسباب)، فالكلمتان متفقتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها، ولكنهما مختلفان في المعنى، لأن ال(أسباب) في صدر البيت تعني معنى السببية أي أسباب الموت، في حين أن ال(أسباب) في عجز البيت تعني الصعود، أي الصعود إلى السماء فرارا من الموت.

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعريّة: 82.

(2) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز: 25.

(3) ينظر: العمدة: 1/ 321 – 332، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1/ 343 – 361، وجواهر البلاغة: 396 – 403.

(4) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1/ 342.

(5) شرح المعلقات السبع:83.

2- الجناس الناقص

وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة (نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها) [1]، فمن ذلك:

الأنموذج الأول قولعمرو بن كلثوم:

وَنَحْنُ الحابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى ... تُسَفُّ الجِلَّةُ الْخُورُ الدَّرِينا
وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إذا أُطِعْنا ... وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إذا عُصِينا[2]

يكمن الجناس الناقص في (الحاسبون/ الحاكمون) إذ إنّهما اشتركتا في أربعة حروف (ح،ا، و،ن) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن (فاعلون)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين يمثل انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت.

الأنموذج الثاني معلقة لبيد، إذ يقول فيها:

فَعَلا فُرُوعُ الأَيْهُقَانِ وأَطْفَلَتْ ... بالجلهتين ظباؤهَا ونَعَامُهَا[3]

يكمن الجناس الناقص في(ظباؤها/ نعامها) إذ إنهما اشتركتا في ثلاث حروف(ا، ه،ا) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن(فعالها)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين ادى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت، أما من الناحية الدلالية فقد جاءت الاختلاف في نوع الحروف منسجما مع طبيعة الاختلاف بين الظبي والنعامة.

الأنموذج الثالث: معلقة زهير، إذ يقول فيها:

فكُلاً أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُ ... صَحِيحاتِ مالِ طالِعاتٍ بِمَخْرِمِ[4]

---

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب: 45.

(2) شرح المعلقات السبع:123

(3) المصدر نفسه:90.

(4) المصدر نفسه: 81،

يكمن الجناس الناقص أفقيا في عجز البيت في (صحيحات/ طالعات) حيث اشتركت الكلمتان في حرفي(ا، ت) عددا وترتيبا وهيئة، مما أضاف جرسا موسيقيا إلى الايقاع الداخلي[1].

3- التجنيس الاشتقاقيّ

أمّا النوع الثالث من التجنيس في شعر المعلقات فهو التجنيس الاشتقاقيّ، الذي تتّفق فيه اللفظتان بعض الاتّفاق في حروفهما الأصليّة، وفي أصل المعنى الذي انحدرا منه، كأن تشتقّ إحداهما من الأخرى، وفيه يقع التكرار في بعض الأصوات، والاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصلٍ معجميٍ واحد[2]، وهذا النوع يبدو أقلّ قدرة على تحقيق الإيقاع من النوعين الآخرين، لأنّ الأصوات المتكرّرة أقلّ، وكذلك لاختلاف الصيغة الصرفيّة أو العروضيّة، وقد وجدنا هذا النوع وافر الأمثلة في شعر الشاعر، وتجد منه الكثير في القصيدة الواحدة بل في الصفحة الواحدة، وقد أشرت إليها في التكرار الاشتقاقي، فمن ذلك:

الأنموذج الأول: يقول الحارث:

فَهَدَاهُمْ بالأَسْوَدَيْنِ وَأَمْرُ اللّـ ... ـهِ بِلْغٌ تَشْقَى بِهِ الأَشْقِيَاءُ[3]

يكمن الجناس الاشتقاقي في (تشقى/ الأشقياء) إذ إنّهما من أصل واحد وهو(ش-ق-ي) وهذا الأصل الثلاثي قد تكرر في الكلمتين مما أدى إلى إحداث جرس موسيقي تضاف
إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى أن إيحاءالأصوات الثلاث (ش-ق-ي) يوحي بتفشي وتفجر الهموم والمعاناة وهذا يتلاءم مع ما أراده الشاعر من صب الشر والهزيمة لخصمه في المعركة.

---

(1) ومن أمثلة الجناس الناقص فيمعلقته قوله: (فتات، فنا)، (علم، عم)[شرح المعلقات السبع: 82،74].

(2) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر: 280.

(3) شرح المعلقات السبع:153.

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد الذي يقول:

يــــلاَ حــــدَثٍ أَحْدَثْتُــــهُ وكَمُحْــدَثٍ   هِجــائي وقَــذْفي بالــشَّكَاةِ ومُطْــرَدِي[1]

إن الشاعر قام بالتجنيس الاشتقاقي في (حدث/ أحدثته/ محدث) ألفاظ ثلاث لبنية واحدة وهي(ح-د-ث)، وهذا يحسب للشاعر كانزياح صوتي أدى إلى إثراء الإيقاع الداخلي في القصيدة، وان إيحاء صوتي (الثاء والدال) ساعد على تكثيف إيحاء الشاعر على براءته من كل إساءة تجاه ابن عمه مالك، وأوحى بهما على ما بدر له من ابن عمه من جفاء وإساءة، فتكرار البنية (ح-د-ث) ثلاث مرات توحي بحجم المشاكل والهموم والمعاناة القائمة بينه وبين ابن عمه مالك.

الأنموذج الثالث: معلقة زهير بن ابي سلمي حيث يقول:

وَمَنْ يَجْعَلِ المعْروفَ مِن دُونِ عِرْضِهِ   يَفِــرْهُ وَمَــنْ لا يَتَّــقِ الــشَّتْمَ يُــشْتَمِ[2]

وَإِنَّ سَــفَاهَ الْــشَّيْخِ لا حِلْــمَ بَعْــدَهُ   وَإِنَّ الْفَتَــى بَعْــدَ الْــسَّفَاهَةِ يَحْلُــمِ[3]

يكمن الجناس الاشتقاقي في البيت الأول في (الشتم/ يشتم)، حيث أنهما من أصل واد وهو (ش-ت-م)، فهذا التجنيس أدى إلى تعميق الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال تكرار الأصوات (الشين والتاء والميم)، ومن جهة أخرى ان تكرار صوت الشين كأنه يوحي بتفشي الشتم بين الذين لا يبذلون المعروف لصون عرضهم من الشتم.

وأما في البيت الثاني فيكمن التجانس الاشتقاقي في (سفاه/ السفاهة) لأنهما لفظتان من بنية (س-ف-ه)، وهذا الاشتراك الصوتي بين اللفظين المشتقين من بنية واحدة أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى ان صوتي (الفاء والهاء) أضافا إيحاء العنف والاضطرابات إلى معنى البيت عندما أراد الشاعر أن يبين للمتلقي بأن الشيخ السفيه لا يرجى منه تغيرا وإصلاحا، لأنه ليس بعد الشيب إلا الموت[4].

---

(1) شرح المعلقات السبع:63.

(2) المصدر نفسه:82.

(3) المصدر نفسه: 84.

(4) ونلاحظ كثرة ورود هذا النوع من الجناس في معلقته فمن تلك النماذج:: (منظر، ناظر)، (يعلون، عليهن)، (الناعم، المتنعم)، (منزل، نزلن)، (سعى، ساعيا)، (السلم، نسلم).[شرح المعلقات السبع، 74وما بعدها].

رابعا: التدوير

مصطلح عروضي قديم، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة[1]، وقد سمي البيت المدور: المداخل أو المدمج، يقول ابن رشيق: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل عنه،وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا،وأكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهوإذ وقع في الأعاريض دليل على القوة، وقد يستخفونه في الأعاريض كال(هزج ومربوع الرمل) وما أشبه ذلك"[2].

وللتدوير "فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر،ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته..."[3]، إذ يحاول الشاعر من خلال هذا الأسلوب الانزياحي أن يجعل للبيت الشعري موسيقى داخلية تتولد من خل الدوران الألفاظ فيه، فالبيت الشعري في هذاالفن عبارة عن وحدة متصلة لا يمكن فصل الشطر الأول عن الثاني من جهة المعنى.

ومعلقة الحارث بن حلزة هي الوحيدة التي استخدم الشاعر فيها ظاهرة التدوير والتي حفلت به معلقته[4]، فمن ذلك قوله:

وَأَتَانَا مِنَ الْحَوَادِثِ وَالأَنْبَا ... ءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ
إِنَّ إِخْوَانَنَا الأَرَاقِمَ يَغْلُو ... نَ عَلَيْنَا فِي قِيلِهِمْ إِحْفَاءُ
يَخْلِطُونَ الْبَرِيءَ مِنَّا بِذِي الذَّنْ ... بِ وَلا يَنْفَعُ الْخَلِيَّ الْخَلاءُ[5]

إن التدوير الحاصل في الأبيات الثلاثة تؤدي وظيفة موسيقية عن طريق توسيع وإطالة النغمة الموسيقية فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى تنبثق وراء ظهره التدوير في الأبيات الثلاثة إيحاءات كامنة في ذهن الشاعر، إذ إن التدوير في البيت الأول حصل في

---

(1) ينظر:الشعروالنغم،د.رجاءعبير:94.
(2) العمدة:1/ 178، 177.
(3) قضاياالشعرالمعاصر:112.
(4) ونحن لم نجد تدويرا في مطلع معلقته وإنما جاء التدويرعنده في أبياته الداخلية لكي يجعل المعنى متصلا ومسترسلا في البيت الثاني فلا يحرم المتذوق من متعة التشويق في قراءة اكبرعدد من الأبيات دون قيود
(5) شرح المعلقات السبع: 148.

الكلمة (الأنباء)،وأن مد الصوت في (الألف) يوحي بكثرة الأنباءوالأخبار المحزنة التي وصلت إلى قبيلة البكري من قبل قبيلة التغلب، أما التدوير في السطر الثاني والذي جاء في الكلمة (يغلون) أيضا أتاح فرص الإطالة والتوسع للشاعر لكي يعبر عن طريق تدوير حرف المد(الواو) لمدى الغلو في العدوانية التي قامت به بني الأراقم من تغلب، أما التدوير في البيت الثالث والذي جاء في الكلمة (الذنب) فكأن الشاعر بتقطيع الكلمة أراد لمخاطبه بأن ينتبه إلى المذنب فلا يخلط البريء بالمذنب.

خامسا: ظاهرة التذييل الأسلوبي:

وهي أن يذيل الناظم أو الناثر كلاما بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده وكيدا وتجري مجرى المثل بزيادة التحقيق[1]، وعرفه التبريزي بقوله هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد لمن فهمه[2]، وقد جعل علماء البلاغة التذييل من طرائق الإطناب[3] المفيد، وألحقوه ببابه، كما ألحقوا التكرار كذلك بباب الإطناب وعدوه من طرائقه.

ومعظم علماء البلاغة ينصون على أن التذييل ضربان:

1- تذييل يجري مجرى المثل، لاستقلال معناه، واستغنائه عما قبله ويكون في جملة أو شطر له محل من الإعراب.

2- التذييل الذي لم يجر مجرى المثل، لعدم استغنائه عمّا قبله، ولعدم استقلاله بإفادة المعنى المراد[4].

إن ظاهرة التذييل الأسلوبية التي كثرت في معلقة لبيد لم تكن شائعة في الشعر الجاهلي ونلاحظ أنها تفردت في تلك المعلقة من بين المعلقات جميعاً مما يؤكد انزياحا أسلوبيا يكسر رتابة المألوف، فمن ذلك قول لبيد:

---

(1) خزانة الأدب:110.

(2) الوافي:281.

(3) والتذييل نوع من لإطناب الذي هو: زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف أوساط البلغاء: لفائدة تقويته وتوكيده – نحو (رب إني وهنَ العظم مني واشتعل الرأس شيبا) – أي: كبرتُ فاذا لم تكن في الزيادة فائدة، يسمى «تطويلا» إن كانت الزيادة في الكلام غير متعينة. ينظر: جواهر البلاغة: 154.

(4) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي: 157.

فَـاقْطَعْ لُبَانَـةَ مَـنْ تَعَـرَّضَ وَصْـلُهُ وَلَـشَرُّ واصِـلِ خُلَّـةٍ صَـرَّامُهَا[1]
رَجَعَـا بِأَمْرِهِمَـا إلى ذِي مِـرَّةٍ حَـصِدٍ وَنُجْـعُ صَـرِيمَةٍ إبْرَامُهَـا[2]

** **

صَـادَفْنَ منهَـا غِـرَّةً فَأَصَـبْنَهَا إِنَّ المَنايَـا لا تَطِـيشُ سِـهَامُها[3]

** **

لِتَـذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَـتْ إِنْ لَم تَـذُدْ أَنْ قَـدْ أَحَـمَّ مِـنَ الحُتُـوفِ حِمامُهـا[4]

** **

أَوَ لَـمْ تَكُـنْ تَـدْرِي نَـوَارُ بِـأَنَّنِي وَصَّـالُ عَقْـدِ حَبَائِـلٍ جَـذَّامُها[5]

** **

مِـنْ مَعْـشَرٍ سَـنَّتْ لَهُـمْ آبَـاؤُهُمْ ولِكُـلِّ قَـوْمٍ سُـنَّةٌ وإِمامُهـا[6]

** **

فَـاقْنَعْ بِمَـا قَـسَمَ المَلِيـكُ فإنَّمـا قَـسَمَ الخَلائِـقَ بَيْنَنـا عَلامُهـا[7]

إنالأبيات المذيلة تتعدد في معلقته حتى لتكاد تشكل ظاهرة بارزة فيها، فتختلف عن بنية التعبير كما عرفناها لدى أصحاب المعلقات، وأن التذييل في أبيات لبيد هو من النوع الأول الذي يجري مجرى المثل إذ يتخذ طابع الحكمة التي ترمي إلى العبرة.

---

(1) شرح المعلقات السبع:95.
(2) المصدر نفسه:97.
(3) المصدر نفسه:100.
(4) المصدر نفسه:103.
(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.
(6) المصدر نفسه: 109.
(7) المصدر نفسه ولصحيفة نفسها.

المبحث الثاني

الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

يتميز الشعر العمودي عن النثر بعدة مميزات لعلّ أهمها: الوزن والقافية، فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد.

ولقد ارتبط مفهوم الشعر عند العرب بالغناء والإنشاد، وقد ترتب عن هذا أن النص الشعري، أصبح لصيقا بالأذن والسماع، فالشعر إذن هو تصوير للمعنى، يقوم على صياغة لفظية في إطار قوالب إيقاعية، وأن الإيقاع لايتولد عن تكرار التفعيلات بل يتكوّن من نظام-دلاليّ، عبّر عنه الجاحظ بمصطلح 'الاقتران' فهناك عناصر إيقاعية أخرى لابد من توفرها في كل خطاب شعري، ويعد قول فاليري أن 'القصيدة هي ذلك التردّد الممتدّ بين الصوت والمعنى'[1] هي الأقرب إلى طبيعة الشعر، خاصة العلاقة بين الوزن والمعنى، وهي علاقة تعارض.

ومن هذا التصور ندرك أن بنية الشعر قائمة على الإيقاع، وبذلك يصبح للوزن دورا تمييزيّا، وتنشأ في إطار ثلاث حركات أساسية:

1- حركة أولي في العدول عن لغة التخاطب العادية، والعدول يتطلب من الشاعر أن يدفع بالمادة اللغوية داخل قالب إيقاعيّ محدد.

2- حركة ثانية تتمثل في مراعاة إكراهات الوزن والقافية.

3- حركة ثالثة قوامها التغلب على الصراع الذي يتولد عن المزاوجة بين النظام الإيقاعي الذي ينبى على التماثل الصوتي ويقتضيه، وبين النظام اللغوي الذي يبنى على التمايز والتباين ويقتضيهما[2].

---

(1) الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، د.مشري بن خليفة،:62.

(2) ينظر: الشعر والشعرية:محمد لطفي اليوسفي:81.

أولا: الوزن

قد حدّ النقاد القدامى الشعر بأنه كلام موزون ومقفى، وهذا يوحي بوجود ارتباط تلازمي بين الشعر والوزن، فهو الركن الأساسي والأكثر ثباتا من بين أركان الشعر[1]، فظل عنصر الوزن صامدا و متلازما بالشعر على الرغم من إحداث التغيرات في بقية العناصر، لأنّ في الشعر العربي حرصاً عظيماً على عنصر الرنين الموسيقي، فهو يكاد يكون موقوفاً على إطراب الأذن أولاً. فتلاوته لا تجمل إلا صائتةً، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة.. وهذه الصلة الوثيقة التي أحسّها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية[2] وعلى هذا فإن (الوزن) طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، مما يسبب تشتيتاً بالانتباه، فيأتي الوزن ليودي دور الجامع لأشتاته[3]، والوزن يعرف بأنه حركة منتظمة والتئام لأجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها لهذا النظام[4]، ويعد الوزن الصورة الخاصة بالإيقاع وتمهيدا أوليا له، ويفهم من هذا كله ان الوزن له وظيفتين:

الأول: أنه يمنح الإيقاع القدرة على التشكل، لأن الوزن يوفر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالة، وذلك لان البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكسبون هو مجرد أنموذج بيت يحدد العناصر الثابتة، ويرسخ حدود التنوعات[5].

والثاني: وظيفة التأثير في المتلقي. لذلك عدّ الكلام العادي - الخالي من الوزن والقافية- من ضمن معايير الإنزياح، وبذلك يمثل الالتزام بالوزن والقافية في النص الشعري إنزياحا عن الشائع وانحرافا عن المستعمل[6]، وقد يكون هناك علاقة بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري، لان الشاعر يختار من الأوزان ما تنسجم مع ما يحس به من أحاسيس ومشاعر[1].

---

(1) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز: 188.

(2) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر: 4، وينظر: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي:50 51.

(3) ينظر: وهج العنقاء: 162.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد: 53.

(5) الشعرية العربية: 269 270.

(6) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 130، والانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 91. في حين يرى بعض النقاد من بينهم شكري عياد بأن القارئ الذي يشرع بقراءة قصيدة ما قد هيأ ذهنه لتلقي الوزن والقافية ومن =

فمن المؤيدين لهذه الفكرة مثل د.ابراهيم أنيس الذييقول: "إنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر، أما في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها، ويمتلكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، ثم لا يكاد الشاعر ينظم في هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات، ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات، أو في الدعوة إلى شن قتال، ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤده، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة، وأوزان كثيرة المقاطع، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، وأما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله

=ثمّ لا يتفاجأ بهما فلا يعتبران حينئذ ضمن الإنزياحات الصوتية، وكان شبنز قد أخرج هو الآخر الوزن والقافية من الانحرافات الأسلوبية في النص[ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: 67]، في حين أن جان كوهن أشار إلى إمكانية ان يكون النظم بعامة من ضمن الإنزياحات[ينظر: اللغة والإبداع: 88.]وقام د. أحمد محمد ويس بالتوفيق بين الرأيين–الرأي السائد والرأي الرافض لكون النظم إنزياحا– إذ قال: "من الممكن ان يشكل كل من الوزن والقافية إنزياحا من حيث هما نظام لا يتردد في الحياة اليومية بمثل ما يتردد الكلام العادي، أو من حيث هما نظام ينتقل بالمرء احيانا من فوضاه ليحله في عالم مختلف من التوازن والانسجام. فالإنزياح هنا– وان لم يكن إنزياحا خالصا–يكمن في هذه النقلة من فوضى إلى نظام...اذن اعتبار الوزن والقافية من الإنزياحات أو عدم اعتبارهما هو أمر نسبي، فالمتلقي الذي لم يألف كثيرا قراءة الشعر، وسماعه واجد، بالضرورة في الوزن والقافية نوعا من إنزياح يلفت السمع والبصر، فأما هذا الذي يقضي طرفا من يومه وثنيا من ليله في الشعر فلربما شغل عن القافية والوزن بأشياء أخرى، فهو–كما قال شكري عياد–مهيأ الذهن لتلقي وزن وقافية، فليس فيهما جديد يفاجئه"[الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 93].

(1) لذلك قال قدامة بن جعفر أنّ "اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يكلم بها" [نقد الشعر: 18 19]،اذن يمكن ان يكون هنالك علاقة بين الانفعالات والعواطف وبين البحر المستخدم من قبل الشاعر، ولكن ليس هناك رأيا واضحا لكي يربط بين نوع البحر وبين نوع الانفعالات والأحاسيس، ولهذا السبب " اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره" [المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: 14. و ينظر: الشعرية العربية: 268 270.]فتجارب الشعراء متنوعة ومختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده... وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر إلى بعض الأذهان[1].

ولهذا السبب اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره[2] فتجارب الشعراء متنوعة ومختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ومن المؤيدين أيضا لفكرة الربط بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري هو (محمد النويهي)، فمثلا تفعيلات بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع في الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة[3]، أما بحر (الكامل) المكون من (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يكون أكثر سرعة وعجلة، لأن عدد المقاطع ليس شرطا في سرعة البحر، وانما الشأن في ترتيب المقاطع وتتابعها. وهذا بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) متساوية مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، لأن كل منهما يتكونان من على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة، ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة، ويبدو لنا الرجز على درجة من الإسراع والعجلة، وهذا يجعل الخفيف صالحاً لحمل عواطف رزينة هادئة، لا يصلح لها الرجز[4].

وفي الجهة الثانية قد اعترض بعض النقاد على هذه الفكرة، ودليلهم أن البحر الواحد يستعمل في عواطف وانفعالات مختلفة أو متغيرة، وقد تختلف درجات الانفعال في العاطفة الواحدة[5].

وإذا استقرينا نسبة استعمال البحور في شعر المعلقات لرأينا توظيف البحور بالصورة الآتية:

(الطويل، الكامل، الوافر، الخفيف) وتشكيلاتها على التوالي هي:

---

(1) موسيقى الشعر: 177 179.

(2) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: 14. و ينظر: الشعرية العربية: 268 270.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 60.

(4) شعر زهير بن أبي سلمى–دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي محمد،(اطروحة دكتوراه):155.

(5) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 61.

بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بحر الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

بحر الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الجدول رقم (9): جدول بياني يوضح نسبة توظيف البحور الشعرية في المعلقات، وعدد أبيات كل قصيدة وظفت فيها تلك الأوزان الخليلية.

والجدول رقم (10) يبين النسبة المئوية لاستخدام كل بحر لدى شعراء المعلقات:

وإذا نظرنا نظرة فاحصة في الجدولين السابقين اللذين تضمنّا إحصائية الأوزان التي استعملها شعراء المعلقات، لرأينا أن وزن (الطويل) استأثر بأعلى نسبة من حيث عدد وروده في المعلقات إذ استخدمه ثلاث شعراء من مجموع سبعة شعراء في المعلقات، وليس هذا بغريب إذا علمنا أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن، وأهم الأغراض التي يستعمل فيها: الحماسة والفخر والقصص، ولهذا السبب كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي[1]، وذلك" لكثرة مقاطعه يتناسب مع مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك عنى بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يتغنون بها في عصور الإسلام الأولى"[2]، ومن سماته أنه تام لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، والمقصود بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي، وهذا سبب تسميته بالطويل[3]، وأن هذا البحر يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة[4] ولذلك فهو "بحر الجلالة والنبالة والجد"[5] إذ إنّه "يتسع لكثير من المعاني وإكمالها فلذلك يكثر في الفخر والحماسة"[6]، ولا شك في" أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرا خاصا بها.. وأن للبحر نوعا من التوجيه للغرض المقصود والمعجم المعين"[7] وللشاعر أسلوبه الخاص في استغلال

---

(1) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 43 44.

(2) موسيقى الشعر: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه:43.

(4) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 60.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 414.

(6) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: 59.

(7) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح: 41.

متحركات البحر وسواكنه، فيستخدمه بصورة تخدم مشاعره وأحاسيسه، لكي يكون النص قادرا على إثارة الجمال في المتلقي.

يقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

** **

مِكَرٍ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَلِ[2]

يتجلى في هذين البيتين الفرق في التعبير من خلال أسلوب الشاعر في اختيار الأصوات وكيفية توزيعها في البيت الشعري وعلى الرغم من أن البحر واحد وهو (الطويل) إلا أن إيقاع البيت الأول يميل إلى مد الحروف ليتلاءم مع الحزن والحسرة والألم، في حين أن إيقاع البيت الثاني يوحي بالحركة والاضطراب والتوتر.

فالأساس الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذي ينقله الشاعر والعاطفة التي يريد أن يحملها إلى السامع، لذلك فالإيقاع يثير استجابتنا للصوت، والصورة والانفعال والفكرة[3].

مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن:

1- الزحافات والعلل:

فالزحاف[4] يعتبر سلبا في موسيقى الشعر، لأن الأصل أن تكون التفعيلة سليمة، لكن نرى أن قدامة بن جعفر يعد بعض وجوه الزحاف في الأوزان الشعرية شيئا محببا اذا قل ولم يكن عادة فقال:" وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من

---

(1) شرح المعلقات السبع:.13

(2) المصدر نفسه: 32.

(3) إبداع الدلالة، محمد العبد: 33.

(4) الزحاف: تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أوالثقيل، كما يحذف مطلقا أو يسكن إذا كان متحركا، أما العلة: تغيير يطرأ على السباب والأوتاد معا إذا كانت في آخر التفعيلة ويكون في الأعاريض والأضرب. ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري:120-126، وميزان الذهب،أحمد الهاشمي:29-30.

غير توال ولا اتساق، ولا إفراط يخرجه عن الوزن"[1] وهو متأثر بالخليل إذ نقل عنه: "كان...يستحسنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توإلى في القصيدة سمج"[2] وربما كان تسويغ النقاد لقليل من الزحاف هو عدم ميلهم إلى شعر الصنعة الذي يقوم الشاعر فيه بالتنقيح والمراجعة كي يخلو من كل عيب ظاهر لذلك يقول ابن رشيق: "ان الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها الا فقيه"[3]، ومن النقاد المعاصرين من أكدوا على دور الزحافات والعلل للخروج عن الرتابة والجمود بسبب الوزن والإيقاع، فهذا جابر عصفور يقول" ان الزحاف والعلة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن [ذلك بأن] تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع. والاطراد يشير إلى توالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها. أما التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي والتكرار"[4]، واستشهد في هذا الشأن بقول حازم القرطاجني: إن النفس "تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه وان كانت...تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات... تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا"[5]، بذلك تكون ظواهر العلل والزحافات، فضلا عن كونها "نابعة من الخصائص الصوتية الصرفية للغة، نابعة كذلك من حساسياتها الجمالية والتي من أهم خصائصها كراهية توإلى الأمثال"[6]، ومن هذا المنطلق يمكن أن ينظر إلى الزحاف والعلة باعتبارهما "عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي"[7] لمتاليات الوزن المتماثلة "فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه، وبذلك يمكن أن يكون للزحاف وظيفة جمالية"[8]. وفيما يأتي بيان لنسب الزحافات والعلل الموجودة في كل معلقة من معلقات السبع:

---

(1) نقد الشعر: 179

(2) المصدر نفسه: 179-180.

(3) العمدة: 275، وينظر: 294.

(4) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: 256.

(5) منهاج البلغاء: 245.

(6) الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، ببهاء ولد بديوه، (مقالة):www.aleflam.net.

(7) مفهوم الشعر، جابر عصفور:256.

(8) المصدر نفسه:256.

اولا: **الطويل**: إذ جاء منها ثلاث قصائد، ويدخل فيه:

- زحاف واحد وهو القبض: ويعني حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة:

فعولن ← فعول

مفاعيلن ← مفاعلن

عدد التفعيلات جميعا =1968، عدد التفعيلات المقبوضة =905، عدد التفعيلات السالمة 1063، النسبة المئوية للتفعيلات المقبوضة =45.9٪

-الكف (علة): وهو حذف حرف السابع الساكن من تفعيلة (مفاعيلن)، فتصبح (مفاعيل):

مفاعيلن ← مفاعيل، قد ورد مرة واحدة وفي معلقة امرؤ القيس:

ألا رُبَّ يَــومٍ لَــكَ مِــنهُنَّ صَــالِحٍ	**وَلا سِــيمَّا يَــومٍ بِــدَارَةِ جُلْجُــلِ**[1]
//0/0 //0/0/ //0/0 //0/	//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0
(الكف) (القبض)	(القبض) (القبض)

ثانيا: **الكامل**: جاءت منه معلقتان، ويدخل فيه:

يدخل فيه زحاف واحد وهو الإضمار ويعني تسكين الحرف الثاني المتحرك من (متفاعلن) **فتصبح** (متْفاعلن):

متفاعلن ← متْفاعلن

عدد التفعيلات جميعا =1014، عدد التفعيلات المضمرة= 420، عدد التفعيلات السالمة 595، نسبتها المئوية =41٪

ثالثا: **بحر الوافر**: في معلقة واحدة وهي (عمرو بن كلثوم)، ويدخل فيه:

زحاف واحد يسمى (العصب) ويعني تسكين الحرف الخامس المتحرك من تفعيلة (مفاعلتن) فتصبح (مفاعلْتن):

مفاعلتن ← مفاعلْتن

ويدخل اعاريضه وأضربه علة واحدة تسمى (القطف) ويعني اجتماع زحاف العصب مع علة الحذف في تفعيلة (مفالتن) فتصبح (مفاعل):

مفاعلتن ← مفاعلْ

عدد التفعيلات جميعها=576، عدد التفعيلات المعصوبات=402، عدد التفعيلات السالمة =174

النسبة المئوية للتفعيلات المعصوبة =69.7٪

رابعا: بحر الخفيف: منها معلقة واحدة وهي لحارث بن حلزة اليشكري، ويدخل فيه:

1. زحاف (الخبن) ويعني حذف الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة فيدخل في تفعيلة (فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن) ويدخل على تفعيلة (مستفعلن) فتصبح (متفعلن):
   فاعلاتن ← فعلاتن
   مستفعلن ← متفعلن
2. الحذف (علة): وهو حذف آخر سبب خفيف من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا).
   فاعلاتن ← فاعلا
3. القصر (علة): ويعني حذف الحرف الساكن من آخر السبب الخفيف وتسكين ماقبله، فيدخل في مجزوء البحر على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلات)
   فاعلاتن ← فاعلات
4. التشعيث (علة): وهو حذف أول وتد المجموع من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن):
   فاعلاتن ← فالاتن

عدد التفعيلات جيعها =504، عدد التفعيلات المخبونة = 302، عدد التفعيلات السالمة=202، النسبة المئوية للخبن =59.9٪، عدد الأضرب المتشعثة =40

وإذا قمنا بإحصاء الزحافات والعلل الموجودة في شعر المعلقات فنلحظ بأنه لا تخلو منها معلقة من المعلقات، إذ إنّ الزحافات والعلل موجودة في جميع البحور المستخدمة لدى شعراء المعلقات، وهذا لا ينقص من مستواهم الشعري بل يحسب لهم كإنزياح في المستوى الصوتي، يلجأ

إليه الشاعر متنفسا للخروج مما قد تؤدي إليه رتابة الوزن والإيقاع من خدر وتنويم[1]، وأنّ الترخص العروضي سواء كان زحافا أم علة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل الاستجابة الكلية للمتلقي[2] وفيما يأتي أنموذج على إيحاء الزحافات في شعر المعلقات: يقول امرؤالقيس في وحدة(الليل):

وَلَيلٍ كمَوْجِ الْبَحْرِ أرْخَى سُدو لَهُ	عليَّ بأنْواعِ الْهمُومِ ليبْتَلي
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعلن
فقلتُ لَه لمّا تمَطّى بجوزه	وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلكَلِ[3]
فعلن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعلن

وينتهي بالبيت الشعري:

فيا لكَ مِن لَيْلٍ كأنّ نُجومَهُ	بكلّ مغارِ الفَتلِ شدّت بيذبلِ[4]

هناك توازنا في توزيع التفعيلات في البيت الأول، إذ ترد(فعولن) في الشطر الأول مرتين، وترد في الشطر الثاني مرتين أيضا، في حين تهيمن تفعيلة (فعلن) على البيت الثاني، وهذا الأسلوب في توزيع التفعيلات يتلاءم مع المعنى الذي يريده الشاعر، لأنه في الشطر الأول يصف الليل ويشبهه بالموج، فجاء التفعيلتين (فعولن) (//o/o) من دون إصابتهما بزحاف القبض، في حين أن الشاعر في الشطر الثاني يصف همومه وآلامه، فجاءت التفعيلتان (فعلن) (//o/) مقبوضتين، آملا انجلاء همومه وآلامه بأسرع وقت.بينما تسيطر تفعيلة (فعلن) (//o/) على البيت الثاني-إذ وردت

---

(1) ينظر الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 89.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د.محمد صابر عبيد:33.

(3) شرح المعلقات السبع: 29.

(4) شرح المعلقات السبع: 30. هناك خطأ طباعي في شرح المعلقات السبع للزوزني، إذ إن عجز البيت يتكون من: بأمراس كتان إلى صمّ جندلِ. والصحيح هو: بكل مغار الفتل شدت بيذبلِ.

ثلاث مرات- عدا الموضع الذي ترد فيه كلمة (تمطّى)، لأنه يصوّر حركة الليل البطيئة، فاستخدام الزحاف كان منسجما مع الإيحاء بالملل فأراد الخلاص من الليل التي هي توحي بهمومه وآلامه.

ويقول الشاعر في وحدة (السيل):

مِكَــرٍ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً   كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَـلِ[1]

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن   فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن

وقوله في وصف البرق:

أَصَــاحِ تَــرَى بَــرْق أُرِيــكَ وَمِيــضَهُ   كَلَمْــعِ الْيَــدَيْنِ فِــي حَــبِيٍّ مُكَلَّــلِ[2]

فعلـــن مفـــاعلن فعلـــن مفـــاعلن   فعـــولن مفـــاعلن فعـــولن مفـــاعلن

نلحظ بأن التفعيلة (مفاعلن) المقبوضة تظهر بقوة في وحدة (السيل) إذ تتكرّر ثماني مرات فيها، سبعة منها في القسم الذي يصوّر البرق والسّحب وظهور موجة السيل. إذن يمكن القول بأن الشاعر قد وظف الإنزياح العروضي- المتمثل بزحاف القبض- في خدمة المعنى الذي يريده هو.

2- لزوم مالا يلزم:

وهو التزام الشاعر بحرف آخر غير الروي، وان هذا الفن لم يشع عند عامة الشعراء لأن الشاعر في حل مما لا يلزم، وإذا التزمه كان ذلك خارجا عن الأصل داخلا في باب الإنزياح دخول اقتدار ليس فيه اضطرار[3]، وقد تعددت تسميات هذا الفن فمنها الاعنات أو الالتزام[4] أو التضييق أو التشديد[5]. ولكن اشتهر بتسمية لزوم ما لا يلزم، وقد جاء هذا الانحراف الأسلوبي (التطوع بما لايلزم) في المعلقات على شكل مقاطع، فمنها:

(1) شرح المعلقات السبع: 32.
(2) المصدر نفسه: 38.
(3) ينظر: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي: 94.
(4) ينظر: شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلي: 203.
(5) ينظر: الفوائد، ابن قيم الجوزية: 234.

الأنموذج الاول: قول امرىء القيس:

عَلــى قَطَــنٍ بالــشَّيْم أيمــنُ صَــوبْهِ وَأيْــسَرُهُ علـــى الـــسِّتَار فَيَـــذْبُلِ
فَأضْــحَى يَــسُحُّ الْمــاءَ حــوْلَ كُتَيْفَــةٍ يَكُــبُّ علـى الأذقـانِ دَوْحَ الكَنَهْبَـلِ[1]

التزم الشاعر بترديد حرف (الباء) ما عدا حرف الروي(اللام).

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد
يقول الشاعر:

وَقَرَّبْـــتُ بـــالقُرْبَى وَجِـــدِّ كَـــأنَّنِي متـــى يَـــكُ أمْـــرٌ لِلنَّكِيثَـــةِ أشْـــهَدِ
وإنْ أدْعَ للجُلــى أكــنْ مِــنْ حُماتِهــا وإنْ يَأْتِـكَ الأعْـدَاءُ بالجَهْـدِ أجْهَـدِ[2]

يتنبيّن لنا بأن الشاعر التزم بحرف (الهاء) ما عدا حرف الروي.

الأنموذج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى
يقول الشاعر:

وَمَهْمَـا تَكُـنْ عِنْـدَ امْـرِىءٍ مِـنْ خَلِيقَـةٍ وَإنْ خَالَهـا تَخْفَـى علـى النّـاسِ تُعْلَـمِ
وكائنْ تَـرَى مـن صـامِتٍ لَـكَ مُعْجِـبٍ زِيَادَتُـــهُ أوْ نَقْـــصُهُ فِـــي الـــتَّكَلُّمِ[3]

---

(1) شرح المعلقات السبع:39.
(2) المصدر نفسه: 62.
(3) المصدر نفسه:84.

نرى التزام الشاعر بحرف آخر وهو (اللام) ما عدا حرف الروي (الميم)

الأنموذج الرابع: معلقة عمرو بن كلثوم

يقول الشاعر:

وَكَـــأسٍ قَـــدْ شَـــرِبْتُ بِبَعْلَبَـــكٍّ	وَأُخْـــرَى فِي دِمَـــشْقَ وَقَاصِـــرِينا
وَإِنَّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنا الْمَنَايَـــا	مُقَـــدَّرَةً لَنَـــا وَمُقَـــدَّرِينا
قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِينـــا	نُخَبِّـــرْكِ الْـــيَقِينَ وَتُخْبِرِينَـــا[1]

التزم الشاعر بياء الردف وهو من شروط القافية الجيدة، لكنه التزم ب (اللام) قبله اختيارا منه فيحسب له كانزياح صوتي أدى إلى زيادة في التطريب والتنغيم.

إن تقنية لزوم مالا يلزم توفر جمالا موسيقيا وهو إنزياح صوتي يقصده الشاعر قصدا، لأن الإنزياح هو ابتعاد عن المألوف قصدا لأهداف جمالية وقد تحقق هذا الهدف هنا عن طريق مساهمتها في تكثيف الإيقاع ولفت انتباه المتلقي التي هي من صلب وظيفة الإنزياح[2].

3- كسر النمط:

وهو تنوع التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت بين حين وآخر، وكأنه جرس انتباه يشوق المتلقي وينبهه، لأن الاستمرار على مستوى واحد من الإيقاع يؤدي إلى الرتابة والتخدير، وأمثلتها كثيرة في المعلقات، فمنها قول عمرو بن كلثوم:

عَلَيْنَـــا الْبَـــيْضُ وَالْيَلَـــبُ الْيَمَـــانِي	وَأَسْـــيَافٌ يَقُمْـــنَ وَيَنْحَنِينَـــا
عَلَيْنَـــا كُـــلُّ سَـــابِغَةٍ دِلاصٍ	تَـــرَى فَـــوْقَ النِّطَـــاقِ لَهَـــا غُـــضُونا
إِذا وُضِـــعَتْ عَـــنِ الأَبْطَـــالِ يَوْمـــاً	رأَيْـــتَ لَهَـــا جُلُـــودَ القَـــوْمِ جُونَـــا
كَـــأَنَّ غُـــضُونَهُنَّ مُتُـــونَ غُـــدْرٍ	تُـــصَفِّقُهَا الرِّيَـــاحُ إِذا جَرَيْنَـــا[3]

(1) شرح المعلقات السبع: 114.

(2) ومن ذلك: معلقة الحارث: التزم الشاعر بحرفي(اللام: الخلاء، الولاء:148) و(الميم: العماء، صماء:150) ماعدا التزامه بالألف الردف الذي هي من شروط الشعر الجيد.

(3) شرح المعلقات السبع:124.

إن الشاعر يقوم بين حين وآخر بإرسال موجات صوتية تنبيهية للمتلقي، وذلك عن طريق كسر النمط بتغيير حرف الردف من (الياء) إلى (الواو). فالمعلقة مردوفة الروي بحرف (الياء) ولكن خوفا من الملل والرتابة، قام بتغيير حرف الروي بين حنين وآخر في نطاق البيت والبيتين، وهذا انكسار للنمط الشائع فيعدّ إنزياحا صوتيا يفاجئ القارئ وينبهه بما هو جديد، ومنه قوله أيضا:

وَنَشْرَبُ إنْ وَرَدْنَا الَماءَ صَفْواً   وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينَا
ألا أبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا   وَدُعْمِيًّا فكَيْفَ وَجَدْتُمونا[1]

إن الشاعر قام بكسر النمط في صيغة التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت، وذلك لتأدية وظيفتين:

الأولى: تنبيهية، لغرض دفع الملل عن القارئ وتشويقه.

الثانية: الايحائية: وكأنه بهذا الجرس (تغير التفعيلة) يريد أن يوحي للمتلقي بأنهم مختلفون عن غيرهم بشجاعتهم وبطولاتهم فكما جاء رسم البيت وموسيقاه مختلفا عن الأبيات الأخرى فرسم عن طريق تقنية كسر النمط ما أراده من مشاعر وأحاسيس.

4- الخزم:

من عيوب الوزن وهو الزيادة بحرف أو أكثر على وزن البيت، ذكره من الشرّاح ابن الأنباري في شرح بيت امرئ القيس:

كأنَّ ذُرى رأس الُمجَيم رغُدوةً   من السّيْلِ والغُثَاءِ فلكةُ مِغزَلِ[2]

والأبيات الأخرى بعده التي فيها (كأن)، وقال إنّ ابن حبيب كان يرويها كلها (وكأن) بزيادة الواو في أولها على الخزم العروضي[3]، ونسب النحاس رواية هذه الأبيات بالخزم إلى شيخه ابن كيسان، فقال في شرح البيت:

---

(1) شرح المعلقات السبع: 126.

(2) المصدر نفسه: 40.

(3) ينظر: شرح القصائد السبع: 108. وينظر: ديوان امرىء القيس وملحقاته: 1 / 291.

كَـــأنَّ ثَــــبيراً في عَــــرانينِ وَبْلِـــهِ   كَــبيرُ أُنـــاسٍ في بِجــادٍ مُزَمَّـــلِ [1]

وكان أبو الحسن بن كيسان يروي هذا البيت وكلما كان في القصيدة في أول البيت (كـأن) بزيادة الواو، ليكون بعض الكلام مرتبطاً ببعض، ويكون الوزن صحيحاً بحذف الواو، وهذا يـسميه العروضـيون الخـرم[2]، وتبعـه التبريـزي فنقـل كلامـه[3]، وقـد روىهـذه الأبيـات أيـضاً بـالخزم الطوسي[4]، ولعل ابن كيسان أخذ روايته عن ابن حبيب أو عن الطوسي.

5- توزيع التفعيلات وارتباطها مع الحالة النفسية للشاعر:

فالنقد العربي القديم اشترط في الشعر أن يكون موزونا ولكنهما لم يشترطا أوزان أو بحوراً بعينها وفي النقد العربي يعد البحر الطويل أكثر البحور أهمية ويرى إبراهيم أنيس: إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وانه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم لاسيما في الإغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعة يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة. وظل الشعراء يعنون بها عصور الإسلام الأولى[5] لهذا جاءت اغلب أشعار العرب على هذا البحر ويذهب نور الدين صّمود إلى "أن العرب كانت تسميّ الطّويل (الرّكُوب) لكثره ما كانوا يركبونه في أشعارهم[6].

---

(1) شرح المعلقات السبع:40.

(2) شرح القصائد التسع 1 / 198. وينظر: العمدة: 1 / 143. ولعل في اسم (الخرم) الوارد عند النحاس تصحيفاً من نساخ شرحه عن (الخزم)، لأن الخرم عند العروضيين النقصان لا الزيادة والخزم هو الزيادة، كما فرّق بينهما ابن رشيق، ينظر: العمدة 1 / 140 143

(3) ينظر: شرح القصائد العشر / محيي الدين قباوة: 129. وفي تحقيقهما أنه (الخزم) وقد ذكر الدكتور قباوة أنه في نسخة الأصل (الخرم) أي كما هو عند النحاس الذي ينقل من شرحه التبريزي.

(4) ينظر: ديوان امرئ القيس: 373 376.

(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص210.

(6) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري: 11.

وذهب إبراهيم أنيس أن الأوزان الطويلة ومن ضمنها البحر الطويل تصلح في حالة اليأس والحزن قال آن الشاعر في حالة اليأس ...... عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع[1] وهذا واضح جداً في معلقة أمرىء القيس، إذ يقول الشاعر:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[2]

نلاحظ بأن توزيع التفعيلات وتاليها بالطريقة التالية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فإن هذه الانتقالات من القصير (فعولن) إلى الطويل (مفاعيلن) يؤدي إلى تعميق شدّة الإحساس بالحزن، ونلاحظ بنوع من الانسجام بين تلك الانتقالات وبين طريقة البكاء أو التعبير عن الحزن والأسى وهي عبارات: مثلا: آه يا ويلي" فثمة انتقال من مقطع قصير إلى آخر طويل، إذ أن المقاطع الصغيرة تعطي فرصة استنشاق الهواء للتعبير عن الزفرة العميقة للحزن ذلك في المقطع الطويل.

ثانيا: القافية

فهي: "مصطلح يتعلق بأخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[3]، واختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية[4] فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في " آخر كلمة في البيت"[5]، ومنهم من رأى أنها " الحرف الأخير من البيت"[6] ويبقى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده "ما بين أخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك

(1) موسيقى الشعر: إبراهيم انيس:196.

(2) شرح المعلقات السبع: 13-14.

(3) معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي: 207.فاختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في "آخر كلمة في البيت (ومنهم من رأى أنها) "الحرف الأخير من البيت "ويبقى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده "ما بين أخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[العروض والقافية:213].

(4) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر د. عبد الرضا علي: 155-156.

(5) المصدر نفسه:213.

(6) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الذي قبل الساكن[1]، ونلاحظ وجود جامعا مشتركا بين التعريفين الأول والثاني، يتمثل في وجود تركيب من الصوامت والصوائت، أو الحروف والحركات، وعلى هذا فيمكن تعريف القافية بأنها " شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية[2]، أوأنها " وحدة موسيقيّة في نهاية البيت الشعريّ تعتمد على تكرار عدد معيّن من الحركات والسكنات، من شأنها أن توثّق وحدة النغم في القصيدة[3].

وما القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الاشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[4]، ولاتفاق الأصوات المكررة في القافية "وقعا حسنا في السمع، ولما كانت موسيقى اللفظ عنصرا أساسيا في الشعر كان للقافية شأن لا يستهان به في إكمال هذه الموسيقى[5]، وقد لازمت القافية " الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا ألا عن طريق النقوش... وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر والشعر ضرورة ولا شك، إذ أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتفي بإيقاع النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة[6]، لأن القافية "تعطي قيمة وزينة تضاف إلى ما تقوم به التفعيلات من البحور[7]، لذا فقد عرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى[8].

وهناك انسجام وتلاءم بين اختيار القافية وبين الدلالة الشعرية، لأن القصيدة تتكون من فكرة عامة تعبر عما يجول في ذهن مبدعه من مشاعر وأحاسيس،فكما عني القدماء في دراستهم بأوزان الشعر، وحاولوا ربطها بدلالته، فكذلك عنوا بالقافية، وربطوها بدلالات الشعر[9]، وحسبنا

---

(1) كتاب القوافي، للأخفش: 8.

(2) المصدر نفسه:213.

(3) ينظر:لغة الشعر العربيّ الحديث،السعيد الورقيّ: 165 – 166.

(4) موسيقى الشعر: 246.

(5) التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون: 143.

(6) القافية والأصوات اللغوية:172.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر:41.

(8) نقد الشعر: 17.

(9) ينظر: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، د. مصطفى الجوزو: 19، 37 40.

من ذلك قول أحد القدماء "إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[1]، فهذا يعني أن المعنى هو الذي يتطلب القافية، ولأهمية القافية عند القدماء، فقد استخدمت عندهم للدلالة على القصيدة، كما قال ابن رشيق: "ومنهم جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع ومجاز"[2]، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على الكل يدل على أهمية ذلك الجزء[3].

والقافية تحقق نظاما موسيقيا ومن جهة أخرى فإنها تقوم بدور دلالي لكونه جزء من مكونات البيت "ولكنها تستمد وظيفتها الحقيقية من ترابطها مع البيت بأسره، شأنها في ذلك شأن بقية العناصر التي يتكون منها ذلك البيت"[4] ويكمن دور القافية في الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، فهي ترفد الإيقاع الخارجي، أما دورها في الإيقاع الداخلي فإنها "تسهم في بلورة البنية الدلالية وتؤدي في الآن نفسه، دور الرافد للبنية الإيقاعية"[5].

ولو نظرنا بعمق إلى آراء القدماء في أهمية القافية، لوجدنا أن هناك أسباباً كامنة لذلك، ولعل منها دور القافية في الوجه الموسيقي الغنائي للشعر، إذ إنّ الشعر قد وجد في الأصل للغناء، أي للتلحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، أو نغمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي"[6]، فالقافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لأصوات معينة[7]، ومن وظائفها ولاسيما في الشعر العربي القديم أنها تؤدي دور الضام لأبيات القصيدة، عندما تتحول أبياتها إلى وحدات مستقلة في دلالتها، بحيث يمكن إسقاط أحدها.

وتجدر الإشارة إلى (حرف الروي) التي لها العلاقة الوطيدة مع القافية، والروي هو "أقل ما يمكن أن يراعي تكرره... وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ

---

(1) البيان والتبيين، الجاحظ: 1 / 129.
(2) العمدة: 2 / 145.
(3) ينظر: الموازنات الصوتية، د. محمد العمري: 43.
(4) الشعر والشعرية: 65.
(5) المصدر نفسه: 66.
(6) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.
(7) ينظر: نظرية الأدب: 208.

أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[1]، وأنه على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل[2].

أنواع القافية:

إن القدماء قسموا القوافي حسب عدد الأصوات التي تتكرر فيها، فقال التبريزي: أن القوافي تسع، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا. ثم المقيد على ثلاثة أضرب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد ومطلق بخروج ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج[3].

فالقوافي من جهة التقييد والإطلاق نوعان[4]:

أولا: القافية المقيدة: ما كان الروي فيه ساكنا.

ثانيا: القافية المطلقة: ما كان الروي فيه متحركا.

وقسم الدارسون (حروف الهجاء العربية) من حيث ورودها (حرف روي) على أربعة أقسام[5]:

1. حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك الحروف هي: الراء، واللام، والميم والنون والباء والدال والسين والعين.
2. حروف متوسطة الشيوع، وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول، وهي: القاف والكاف، والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
3. حروف قليلة الشيوع، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
4. حروف نادرة في مجيئها رويا، وهي: الذال والغين والخاء والسين والزاي والظاء والواو.

---

(1) موسيقى الشعر: 247

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) الكافي: 146.

(4) ينظر: العمدة: 1/ 154.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 248، وفن التقطيع الشعري والقافية: 215 216.

والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيحاءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيحاء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلاحظ كثرة اختيار حرف (العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع، كما ان اختيار حرف السين روياً لقصائد كثيرة إيحائها الأساس هو الأسف والأسى والحسرة[1].

القوافي في شعر المعلقات

إذا نظرنا إلى حروف الروي عند شعراء المعلقات[2]، لرأينا أن أكثرها وروداً (الميم) ثم يأتي بعدهما (اللام، الدال، الهمزة)، ينظر: الجدول رقم: (11).

نلحظ أن (الميم) من أكثر الحروف المستخدمة رويا لدى شعراء المعلقات، اذ يرد في معلقتين ونسبة (28.57٪) أي ما يقارب أكثر من ربع شعر المعلقات وهي نسبة كبيرة، أما الأنواع الأخرى من الروي (اللام، الدال، الهاء، النون، الهمزة) فقد جاءت بنسب متساوية إذ لم تتجاوز ال(14.28٪)، ونلحظ أيضا أن صوت (الميم) يحظى بأكبر نسبة في الاستعمال كحرف للروي، لدى شعراء المعلقات، وهذه النتيجة تتفق مع ما قرره إبراهيم أنيس من أن (الميم) من الحروف التي تجيء رويا بكثرة وان اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب، واشترط فيه حين تكون رويا أن لا تكون جزءا من ضمير، كما في الضمير الذي للمثنى والجمع[3]، ولم ترد في المعلقات متصلة بضمير.وفيما يأتي تحليل لما اختاره الشعراء من حرف للروي في قصائدهم:

---

(1) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 63.

(2) والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيحاءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيحاء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلحظ كثرة اختيار حرف(العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع، كما إن اختيار حرف السين روياً لقصائد كثيرة إيحائها الأساسي هو الأسف والأسى والحسرة.[الشعر الجاهلي:1/ 63.]

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 248.

1- معلقة امرؤ القيس:

اختار الشاعر حرف (اللام) كروي لقصيدته، واللام والميم أحلى القوافي لسهولة مخرجيهما ولكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف[1] مما يساعد على طول نفس الشاعر بهما، ومن جهة أخرى ان اختياره لصوت (اللام) كحرف للروي جاء مناسبة مع ماهو بصدده من الغزل بالمرأة وذكر محاسنها وذلك لما لهذا الصوت من إيحاء على الرقة والليونة.

2- معلقة طرفة بن العبد:

اختار الشاعر حرف (الدال) كروي لمعلقته، وهذا الصوت يوحي بالشدة والفعالية وهذا يتلاءم مع أغراض معلقته بدءا بوصف ناقته بالقوة والشدة ووصولا إلى ما يشكو من الهموم والاضطرابات بينه وبين ابن عمه مالك.

3- معلقة زهير بن ابي سلمى:

استخدم الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلقته، وهذا الاختيار تابع عن مشاعر وأحاسيس للشاعر ومحاولاته للصلح بين قبيلتي (عبس وذبيان) فجاءت دلالة صوت (الميم) على الليونة والرقة والتماسك مناسبة مع ما هو بصدده من مدح للساعيين (هرم بن سنان والحارث بن عوف) لتحمّلهما دفع ديّات القتلى التي بلغت زهاء ثلاثة آلاف بعير، وإذا كانت دية القتيل غير الملك مائة بعير، فإنّ عدد الذين سقطوا ضحايا هذه الحروب من القبيلتين لا يقلّ عن ثلاثمائة رجل[2].

4- معلقة لبيد بن أبي ربيعة:

إن قافية هذه المعلقة ذات بناء شكلي متميز ومغاير لباقي المعلقات، لأن بناء قافيتها تتشارك في أربعة أصوات مع حركاته (الألف قبل الروي، الرويّمْ، الهاء والألف) مشكلا بذلك وحدة صوتية تكاد تكون أكثر بروزا من الوزن، وان جعل الهاء عنصرا إيقاعيا إضافيا بجانب ما قبله يفجر اللغة بما فيها من الطاقات النغمية، والعطاءات الصوتية[3]، يتبين لنا هذا التشابه في المخطط الآتي:

---

(1) المرشد: 1 / 47 – 48.

(2) السبع المعلقات مقاربة سيميائية/ انتروبولوجية لنصوصها: 31.

(3) ينظر: السبع المعلقات مقاربة سيميائية/ انتروبولوجية لنصوصها: 7.

فعا(ل/ م)+ها ← امها
فعا(ل/ م)+ها ← امها
فعا(ل/ م)+ها ← امها
فعا(ل/ م)+ها ← امها

اختار الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلقته وفيه التزم ألف الردف والرويّ(الميم) وهاء الوصل مع ألف الخروج أو الإطلاق، ونرى ان الشاعر أطلق قافيته بالألف للتخفيف من الإتيان بالغريب الحوشي، لانصوت (الهاء) يوحي بالاضطرابات النفسية موسيقاها الصوتيّة تقع على الأذن وقعاً سيّئاً، ومن ثمّ فإنّ مردودها في النفس لا يكون مستملحاً"[1]، وهي مجلبة للإغراب وركوبها يستدعي الإتيان بالألفاظ الحوشية الغريبة من أجل اتمام القافية فيضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشيّ المهمل ويضيق في وجهه باب التصرّف بالمعاني على ما يتصوّرها، فيعضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم"[2] وتجدر الإشارة إلى أن معلقة لبيد "لا ترتبط بحادثة معيّنة، كما أن الشاعر لم يفخر فيها بنفسه، ولا بقبيلته؛ ولكنّ موضوعها لمّا ارتبط بوصف البقرة الوحشية، وبالطبيعة، وعلى الجبلّة الأولى، فإنه صار مرتعاً خصيباً لكلّ تحليل انتروبولوجي"[3].

5- معلقة عمرو بن كلثوم:

استخدم الشاعر صوت (النون) كروي لمعلقته، وهذا الصوت يوحي بالأنين والهموم، فجاءت مناسبة لأعمال قبيلة تغلب، وما عانته من أهوال، وما لاقته من طوائل، سواء مع أختها قبيلة بكر، أم مع عمرو بن هند ملك الحيرة، الذي اتّهمته تغلب بالتحيّز لبكر في مسألة الرهائن[4]، وجعل قافيته مطلقا بالألف، لكي يتيح له النفس الطويل للفخر بأمجاد ومآثر قبيلته.

---

(1) ينظر: رسالة الغفران ، أبو العلاء المعرّيّ: 375، 286، ولزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعرّيّ: 1/ 37.

(2) إلياذة هوميروس: 76، وينظر: المرشد: 1/ 59، 63، ولغة الشعر الحديث في العراق: 200.

(3) السبع المعلقات مقاربة سيميائية/ انتروبولوجية لنصوصها: 33..

(4) إن موضوع معلّقة عمرو بن كلثوم يرتبط بحادثة الطبق المشئومة؛ وذلك لَمَّا التمست هند أمّ عمرو بن هند، ملك الحيرة من ليلى، أمّ عمرو بن كلثوم-وبنت مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس: أن تُناولَها الطبق، فأبَتْ وصاحت: واذُلَّاه! وهي الحادثة التي أفضت إلى قتل ملك الحيرة عمرو بن هند على يد ابن كلثوم. ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1- 157-158.

6- معلقة عنترة بن شداد:

فالشاعر اختار صوت (الميم) كروي للمعلقة، وهذا الصوت يوحي (بالمرونة والرقة) فجاء مناسبة مع ما ذكر في معلقته من إخلاصه في حبّ عبلة، ومحاورته لفرسه.

7- معلقة الحارث بن حلزة:

اختار الحارث بن حلزة لقافيته حرف (الهمزة) وهو من الأحرف التي تتطلب جهداً عضلياً في النطق فهي "من أشتق الحروف وأعسرها حين النطق"[1] وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمها الشاعر رويا بالرفع، ولكنه خفف من تلك الحدة والثقل بجعلها مسبوقة بالألف الواضحة، فلهذه أهمية "في وضوح وجهر المقطع المنتهي بالهمزة"[2].

حركة الروي:

ولحركة الروي أثر كبير في تشكيل موسيقى القصيدة، وعندما نقرأ شعر المعلقات نلحظ أن القوافي كلها مطلقة إذ يكون حرف الروي متحركا وأما الاختلاف فيكون في نوع الحركة، والجدول **رقم (12) يوضح حركات القوافي في قصائد المعلقات:**

ويتبين لنا من خلال الجدول رقم(12) أن عدد المعلقات ذات المجرى المكسور قد بلغ (أربعة) وبنسبة (57.14)، أما المعلقات ذات المجرى المضموم فبلغت معلقتين اثنين فقط وبنسبة (28.57٪)، في حين توجد معلقة واحدة فقط ذات المجرى المفتوح، وبنسبة (14.28)، ومن هذه النسب يتبين لنا أن أكثر من ثلث قصائد المعلقات هي ذات المجرى المكسور، ولعل السبب وراء هذه الظاهرة يعود إلى:

1- الحالة النفسية المضطربة وهموم ومعاناة كامنة في نفس الشاعر، فاستخدم المجرى المكسور كوسيلة للتعبير عن هذه الهموم والمعاناة، لأن الكسرة توحي بالليونة والانكسار مما يلاءم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، في حين أن حركة الضمة توحي بالفخامة والأبهة[3].

---

(1) موسيقي الشعر: 22.

(2) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري- الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، د. قاسم البرسيم: 71.

(3) ينظر: المرشد إلى فهم أشعر العرب: 72.

2- ومن جهة أخرى نلحظ ان استخدام المجرى المكسور كان سائدا بين الشعراء ولعل هؤلاء الشعراء - شعراء المعلقات الذين استخدموا مجرى المكسور- أردوا موافقة ما هو السائد في عصرهم، وكما قال الطرابلسي إن استخدام الحركات مجار، كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) و(الضمة) و(الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوة فيها[1]، وهذا السبب هو الأقوى والأنسب لأنه قد يكون المجرى مضموما ويدل على واقع مرير وعلى حالة نفسية غامضة ومضطربة فمنها قول الحارث بن حلزة:

لاأَرَى مَــنْ عَهِــدْتُ فِيهــا فــأَبْكِي ال ... يــومَ، دَلْهــاً وَمَــا يُحِيــرُ الْبُكَــاءُ[2]

استخدم الشاعر في البيت المجرى المضموم مع أن الموقف هو حالة نفسية مضطربة وحزينة يبكي الشاعر فيها جزعا لفراق حبيبته مع علمه أنه لا طائل في البكاء ولا يجدي عليه شيئا وقد يكون المجرى المكسور يدل على العظمة والاعتزاز والفخر بالنفس،وما أكثر نماذجها في شعر المعلقات، فمنها قول عنترة بن شداد:

وإذا ظُلِمْــتُ فَــإنَّ ظُلْمِــي بَاسِــلٌ ... مــرٌّ مَذاقَتُــهُ كَطَعْــمِ العَلْقَــمِ
وَلَقَــدْ شَــرِبْتُ مِــنَ الْمُدامَــةِ بَعْــدَما ... رَكَــدَ الْهَــواجِرَ بِالْمَــشُوفِ الْمعْلَــمِ[3]

إن الشاعر استخدم المجرى المكسور في موقف الفخر والاعتزاز بشجاعته وبسالته في الحروب، ففي البيت الأول الشاعر يبين لنا أن من ظلمه عاقبه عقابا بالغا يكرهه كما يكره طعم العلقم من ذاقه، وفي البيت الثاني ان الشاعر يفتخر بشرب الخمر لأن شرب الخمر كان من دلائل الجود عند العرب[4].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 41.
(2) شرح المعلقات السبع: 146.
(3) المصدر نفسه: 137.
(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 137.

إذن قام شعراء المعلقات بمنح حركات الروي (المجرى) أكثر من معنى، فلم يقيدوا مجرى واحدا بحالة نفسية معينة دون غيرها، بل تصرفوا فيها لغرض التأثير في المتلقي من جهة ومن جهة أخرى بثوا بذلك الحركة والحيوية والتجدد في قصائدهم.

وتتنوع موسيقى القافية بحسب عدد الحروف والحركات الملتزمة فيها، فكلّما ازداد عددها بدت القوافي أجمل وأوفر إيقاعاً، فأدنى القوافي موسيقى هي القافية المقيّدة التي لم يلتزم فيها حركة ما قبل الرويّ، تليها القافية المقيّدة التي التزمت فيها هذه الحركة، فالقافية المقيّدة المردوفة[1] بحرف مدّ قبلها، أمّا في القوافي المطلقة فأقلّها موسيقى هي المسبوقة بساكن، ثم المسبوقة بمتحرّك، فالمردوفة بواو أو ياءٍ قبلها، فالمردوفة بألف ملتزم قبل الرويّ، فالقافية المؤسّسة[2]. وتبلغ القافية المردوفة أو المؤسّسة أجمل صورها موسيقيّاً إذا تلاهما وصلناتج عن إشباع حركة الرويّ أو إضافة هاء الوصل، ولاسيّما إذا تلاها ألف الإطلاق[3].

وعند تتبّعنا لأنواع القوافي في المعلقات وجدناه دؤوباً على توفير أكبر قدر ممكن من الموسيقى في قوافيه من خلال التزام أصوات أخرى، فضلاً عن صوت الرويّ. وهذه الأصوات الملتزمة هي في الأكثر أصوات المدّ (قبل الرويّ أو بعده) التي تمنح القوافي طاقة نغميّة عالية ترفع من قيمتها الموسيقيّة. **ويتجلّى هذا الأمر من خلال الجدول رقم(13):**

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن شعراء المعلقات استخدموا القافية غير مردوفة ولا موصولة بأعلى نسبة إذ بلغ مجموع معلقات هذا النوع (4) وبنسبة (57.14٪) وبعدها تأتي القوافي المردوفة بالألف أو المردوفة بالياء وموصولة بمد (الألف) أو المردوفة بالألف وموصولة بالهاء إذ استخدم كل منها بنسب متساوية وبلغت (14.28٪)، اذن يتضح من خلال هذه النسب أن أكثر من ثلثي شعر المعلقات جاء غير مردوف ولا موصول، إذ اعتمد الشاعر على حرف الروي وحده، مما جعلها أقل موسيقية وحركة، وفيها نوع من الثبات والاستقرار والركون على حالة واحدة، ولعل السبب وراء هذا الجمود وعدم القدرة على الحركة يعود إلى الحالة النفسية الحزينة للشاعر، وربما ان

(1) القوافي المردوفة: هي التي يسبق حرف الرويّ فيها أحد أحرف المدّ، ينظر: العقد الفريد: 5/ 496، ومعجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد العبيديّ: 101.

(2) المؤسّسة: هي التي يسبق فيها ألف التأسيس حرف الرويّ يفصل بينهما حرف يسمّى (الدخيل)، ينظر: العمدة: 1/ 161، والقوافي، أبو يعلي التنوخيّ: 106، والوافي في العروض والقوافي: 205.

(3) ينظر: فنّ التقطيع الشعريّ والقافية: 265.

هذا الجمود عن الحركة أو النفور عن الحركة الكثيرة في معلقة امرىء القيس مثلا نبع عن حالة لا شعورية من الشاعر فبثها في شعره في هذه الصيغة التي يمكن للمتلقي أن يكتشفها من خلالها.

مظاهر الإنزياح الصوتي في القافية:

أولا: ظاهرة التقفية:

وهي أن يتساوى الجزءان من غير نقص أو زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء ألا في السمع خاصة[1]، مثل ذلك قول امرىء القيس في مطلع قصيدته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[2]

فهي جمعياً (مفاعلن) ألا أن العروض مقفى مثل الضرب.

ويلجأ الشاعر إلى مثل هذا الأسلوب عند الابتداء وهي من المظاهر التي تعطي البنية قوة موسيقية وتنبه إلى بداية القصيدة ونرى في هذه المعلقة أن امرأ القيس قد كرر هذا الأمر في منتصف القصيدة تقريباً وذلك في قوله:

ألا أيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألا انْجَلي   بِصُبْحٍ وما الإِصْباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[3]

إذ إن الرجع الصوتي في الصدر يضارع رجع الصوت في العجز وربما هذه أشارة واضحة إلى أن قسما أو نصف المعلقة الدلالي قد انتهي ليبدأ في نصفها الأخر بمضمون آخر وهذا ابرز مظاهر التقفية التي قد تشد انتباه السامع إلى التحولات الدلالية التي تطرأ على النص ضمن منظومة التواصل بين الشاعر ومستمعيه[4].

(1) العمدة، ابن رشيق:1/ 173.

(2) شرح المعلقات السبع:.13

(3) المصدر نفسه: 29.

(4) تحولات الإيقاعفي الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية:أحمد ناهم جهاد الموسوي:15.

ثانيا: عيوب القافية:

على الرغم من كون المعلقات الأنموذج الناضج والراقي للشعر العربي،إلا إنها لا تخلو من مجموعة من عيوب التي تصيب القوافي كإنزياح في المستوى الصوتي وفيما يأتي نماذج من تلك العيوب:

1- عيوب تتعلق بالروي

أ-(الإيطاء):

وهو إعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى لا لفظاً فحسب بدون وجود فاصلة بمقدار سبعة أبيات[1] أوأكثر لغير غرض بلاغي[2]، يقول طرفة بن العبد:

وظُلْمُ ذوي القُرْبَى أشَدُّ مضاضَةً ... على المَرءِ مِن وَقْعِ الُحسامِ الُمهَنَّدِ
فَذَرْني وَخُلْقي، إنَّني لَكَ شاكِرٌ ... وَلَوْ حَلّ بَيْتي نائباً عند ضَرْغَدِ
فَلَوْ شاءَ رَبّي كُنتُ قَيسَ بنَ خالِدٍ ... وَلَوْ شاءَ رَبي كُنتُ عَمرو بن مَرْثَدِ
فأصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كثيرٍ وَزَارَني ... بَنونٌ كِرامٌ سادَةٌ لُمِسَوَّدِ
أنا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ ... خَشاشٌ كرَأسِ الحَيَّةِ الُمتَوقِّدِ
فَآلَيْتُ لا يَنْفَكُّ كَشْحِي بطانَةً ... لِعَضْبٍ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ[3]

يكمن الإيطاء في تكرار اللفظة (مهند) في القافية في بيتين لا يفصل بينهما سوى أربعة أبيات، وهذا يعد عيبا لا يقبله العروضيون، ومن الملاحظ أنّ هذا العيب لا يشكّل خللاً موسيقياً لأنه لم يُخِلّ بالتزام الأصوات في القافية، إلّا أنّه يوجّه الذهن إلى تماثل المعنى فيصرفه عن تماثل النغم[4]، من ثمّ يحسب للشاعر كإنزياح صوتي في الإيقاع الخارجي عروضيا[5].

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 281.

(2) ينظر:المرشد إلى فهم أشعار العرب،: 2، وفن التقطيع الشعري والقافية: 281.

(3) شرح المعلقات السبع:63-64.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربيّ: 130.

(5) ومن الإيطاء أيضا تكراره لفظة: (اليد: ص47-48) وقوله: (مصعّد:ص53-54)، وقوله(معبد: ص62). ومن نماذج الأخرى للإيطاء قول لبيد: (حمامها: ص103-204).

ب- (الإقواء):

وهو اختلاف حركة الروي، بحيث تكون في بعض الأبيات كسرة وفي البعض الآخر ضمة[1] فلسنا على يقين من ورود هذا العيب في شعر المعلقات أننا نجهل الحركات التي اختارها الشاعر، فهذه الحركات التي في قصائد المعلقات هي من عمل المحقق ولعله سار في وضعها على القواعد النحوية ولكن الشاعر كان لا يتحرج من مخالفة الإعراب في سبيل إتمام قافيته ويذكر د. إبراهيم أنيس: ان احتمال خطأ الشاعر في قواعد النحو اقرب إلى العقل من احتمال خطأه في ابسط قواعد الموسيقى الشعرية[2]، فمن ذلك قول امرىء القيس:

كَأَنَّ ثَبِيراً فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ ... كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ[3]

وأمثاله كثير مما ذكر بعضه الشرّاح[4]، وقد حاول النحويون تفسيره تفسيرات شتّى لكي يقع تحت قواعدهم النحوية وضوابطهم ومقاييسهم دون أن يأتوا فيه بما يقنع[5]، ولذلك ربّما ذكر النحاس متفرّداً من بين الشراح وتبعه البطليوسي ناقلاً كلامه أن البيت يروى: (في بجادٍ مَزَمَّلُ) على الإقواء[6]، ورواية الرفع هذه إما من تغيير النحاة وروايتهم ليلتئم البيت مع المقاييس النحوية.

وقد ذكر بيت للشاعر الحارث بن حلزة يكمن فيه الإقواء، لكن لم يذكر هذا البيت في شرح المعلقات السبع، وهذا البيت:

لَيْسَ يُنْجِي الَّذِي يُوَائِلُ مِنَّا ... رَأْسُ طَوْدٍ وَحَرَّةٌ رَجْلَاءُ[7]

** **

(1) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد: 167. وفن التقطيع الشعري: 281.

(2) موسيقى الشعر: 262. وينظر: كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة كتاب الإحاطة في اخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نصه الشعري ، نزهة جعفر حسن، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 1995:ص278.

(3) شرح المعلقات السبع:40.

(4) ينظر:شرح القصائد السبع: 107، شرح المعلقات السبع: 73، شرح القصائد العشر، محيي الدين: 128

(5) ينظر: شرح القصائد السبع: 107.

(6) ينظر: شرح القصائد التسع: 1 / 198، وشرح الأشعار الستة:1 / 112.

(7) شرح المعلقات السبع:152.

فَملَكْنـــا بـــذلكَ النّـــاس حتّـــى   مَلَـــكَ المنـــذِرُ بـــنُ مـــاءِ الـــسَّماءِ[1]

إذ إنّ حركة روي المعلقة هي الضم في حين جاءت في البيت الثاني مكسورة، بسبب الموقع الإعرابي لكلمة الروي[2].

ت- التضمين:

وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحوياً ومعنوياً وعـدم اكتمالـه إلاّ بـه[3]، وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو تعلق قافية البيت الأول بالبيـت الـذي يأتيـه[4]، في حـين أن المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلاً"إن التضمين العروضـي تعـارض بـين الـوزن والتركيـب"[5]، فيلاحظ جان كوهن أن التضمين بالمعنى الدقيق "حالة خاصة من التعارض بين العروض والتركيـب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما،واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاءً تامـاً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية"[6]، ويوضح كوهن هذا الأمر مفصلاً: "يلـزم أن يكـون هنـاك توازن دقيق بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية أي أن وقفـة آخـر البيـت وقفـة دلاليـة"[7] وهـذا الكلام لا ينطبق تماماً على فاعلية التـضمين ونـسقية القـراءة للقـصيدة إذ "لا يمكـن علـى الإطـلاق اختزال هذا التعارض ألا في وضع الشعر الحر الذي يتطلب تحرراً جزئياً من نمطية القراءة العموديـة (التناظرية) التي تتطلب شرطاً حازماً في أكمال الخط الأفقـي للبيـت ثـم التوقـف لحظـة مـن اجـل استمرارية القراءة في الاتجاه العمودي فالأفقي وهكذا"[8].

---

(1) لم يذكر هذا البيت في المعلقات السبع للزوزني.

(2) ينظر: كتاب القوافي: التنوخي:134.

(3) ينظر: الموشح: 23، 49، العمدة:1 / 171 172

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 260، والمرشد إلى فهم أشعار العرب: 37،فن التقطيع الشعري والقافية:21.

(5) بنية اللغة الشعرية: 175.

(6) المصدر نفسه: 60.

(7) المصدر نفسه: 61.

(8) تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي،(أطروحة)،كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004: 18.

واختلف النقاد والعروضيون في كون التضمين عيبا أم لا، فالعرضيون يرونه من عيوب القافية، وقالوا "لأن القافية محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقوف عليها فخرجت عن اللائق بها"[1]، وقد تفاوتت آرائهم فيه وفي تحديده، وقد نظر القدماء من نقادنا إلى البيت بوصفة وحدة دلالية مستقلة، وعلى أساس استقلال البيت دلالياً عما قبله وما بعده يكون إبداع الشاعر[2]، وخير الشعر عندهم "ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها، لو سكت عن بعض"[3].

أما ابن رشيق، فلا يعد كل افتقار للبيت، لما بعده عيباً، إذ قال: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[4]، إذن ليس كل "تعلق" للبيت بما بعده عيباً في رأي ابن رشيق فقد استعمله العرب كثيراً، وورد في شعر فحول شعرائهم[5]، والدليل على ذلك أنه فرق بين التعليق والتضمين الذي عده عيباً[6].

ويمكن أن نخلص من هذا العرض لآراء القدماء، أنهم فرقوا بين نوعين من الاتصال بين الأبيات[7]:

الأول: مقبول، لأنه يدل على تماسك النص الشعري، المبني على وحدة المشاعر المبدعة.

الثاني: عدوه من دلالات نقص قدرة الشاعر.

ومن النقاد الذين لم يعد التضمين عيبا مثل ابن الأثير فقال وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثو، على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر وهو عندي غير معيب...وقد استعملته العرب كثيرا وورد في شعر فحول

---

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبدالحميد راضي: 375.

(2) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس: 46.

(3) المصون في الأدب، أبو هلال العسكري: 9.

(4) العمدة: 1 / 261 262، علماً أنه عد التضمين من عيوب الشعر، ينظر: العمدة: 1 / 171.

(5) المثل السائر: 2 / 343.

(6) ينظر: العمدة: 1 / 171.

(7) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه:76.

شعرائهم[1]، إذن إن شيوع التضمين في الشعر العربي جعل ابن الأثير أن ينظر إلى التضمين نظرة أدبية نقدية جمالية.

ومن النقاد المعاصرين ممن تكلم عن التضمين مثل عبدالله الطيب المجذوب إذ قال: أن التضمين ليس بعيب كبير وكثيرا ما يحسن موقعه ادا كان البحر قصيرا، أو إذا كان الشعر قصصيا آخذا بعضه برقاب بعض[2].

فنستنتج مما سبق، أن التضمين في الشعر قد لا يكون عيبا فيه، لأن للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشاعر أن في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقي، فإنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأن اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض، ومثلما يقول كوهن بأن النظم مناف للنحو وإنزياح عنه[3].

وإن هذه الظاهرة استخدمت لدى شعراء المعلقات بكثرة، لأن التضمين بين الأبيات في المعلقات وفي الشعر العربي عامة كثير لا يحصى، وقلّما تخلو منه أبيات قليلة متتابعة ي شعر المعلقات، فمن ذلك:

الأنموذج الأول: قول امرىءالقيس

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[4]

فالشاعر واقف على الطلل ويستذكر حبيبا فارقته ومنزلا خرج منه بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين، ومعنى البيت الثاني متصل بالبيت الأول، لأن الشاعر يذكر الموضعين (توضح، المقراة) لذلك عطف بالفاء بين البيتين. ومنه قوله أيضا:

فلمّا أَجَزْنا ساحَةَ الحيِّ وَانْتَحَى ... بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ

(1) المثل السائر: 3/ 201-202.

(2) المرشد الى فهم اشعار العرب: 1/ 38.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 69.

(4) شرح المعلقات السبع: 13-14.

هَـصَرْتُ بِفَـوْدَيْ رأسِـهاَ فتمايَلَـتْ علَيّ هضِيمَ الْكَشْحِ رَيَّا الْمُخَلْخَلِ[1]

نلحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول، عندما يصور لنا الشاعر تجاوزهما-الشاعر مع حبيبته - ساحة الحلة وخروجهما من بين البيوت حتى وصلا إلى أرض مطمئنة، وفي البيت الثاني يكتمل المعنى إذ إنّ الكلمة (هصرت) جواب لما في البيت الأول ويدل على استجابة المرأة ومطاوعتها لطلب الشاعر.

ومنه قوله كذلك:

فقلـتُ لـه لَمّـا تَمَطّـى بجـوزِه وأردفَ أعجـازاً ونـاءَ بكَلْكَـلِ
ألا أيُّهـا اللّيْـلُ الطَّويـلُ ألا انْجَلـي بصُبْحٍ ومـا الإصْبـاحُ مِنـكَ بأمْثَـلِ[2]

هناك ترابط واضح بين البيتين إذ إنّ الشاعر في البيت الأول يصور لنا طول الليل وقسوتها كناية عن كثرة الهموم والمعاناة لذلك نراه في البيت الثاني يطلب من الليل التنحي بصبح ثم قال ليس الصبح بأفضل منك عندي[3].

الأنموذج الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم

يقول لشاعر:

وقَـد عَلِـمَ القبائـلُ مـن مَعَـدٍّ إذا قُبَـبٌ بأبطَحِهـا بُنينـا
بأنّـا المُنعِمـون إذا قَـدَرنا وأنّـا المُهلِكـونَ إذا أُتينـا[4]

---

(1) شرح المعلقات السبع: 23-24.

(2) المصدر نفسه:29.

(3) ومنه قول عمرو بن كلثوم: (ص126:السطر:4-5).

(4) شرح المعلقات السبع: 126.

نلاحظ بان المعنى لا يكتمل في البيت الأول ومرتبط بالبيت الثاني، ومعنى البيتين أن الشاعر يقول مفتخرا بأن هذه القبائل علمت بأننا نطعم الضيفان اذا قدرنا عليه ونهلك أعدائنا اذا اختبروا قتالنا.

ونستطيع القول بأنه كانت هناك مرجعية نحوية في تأصيل البيت المفرد (المثل)، وهو البيت المكتمل نحويا ومعنويا بحيث إنّ معناه مستقل ومكتمل ولا يحتاج لإتمامه إلى البيت الذي يليه، ومما يؤكد هذا التوجه قولهم في التضمين: "خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية"[1].

إذن كثرة التضمين في شعر المعلقات تمثل ظاهرة أسلوبية قام الشاعر من خلالها بالدخول في التفاصيل والجزئيات المشاهد والصور المتسلسلة، إذ لا يكتمل المعنى إلا من خلال الاستمرار والتواصل لرسم الصور والمشاهد، ومن ثمّ هذه الصور المرتبطة والمتواشجه بعضها مع البعض تكون للمتلقي الصورة الكلية التي تسعى نظرية الإنزياح من إيصالها للمتلقي فالتأثير فيه فيما بعد.

2- عيوب تتعلق بما قبل الروي

أ- سناد الردف:

الردف "حرف لين يسبق الروي مباشرةً وهو أما ألف أو واو أو ياء"[2]، وسناد الردف هو أن يكون الروي في بيت مردوفا وفي آخر من نفس القصيدة غير مردوف[3]، ومن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

إذا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا ... أَبَيْنَا أنْ نقرّ الذّلّ فِينَا
مَلَأْنَا البَرّ حَتّى ضَاقَ عَنّا ... وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا[4]

فالبيت الأول مردف بالياء (فينا) والثاني غير مردف إذ جاءت الفاء بدل الياء في (سفينا).

(1) الموشح: 36.
(2) فن التقطيع الشعري: 250.
(3) شرح المعلقات السبع: 280.
(4) المصدر نفسه: 127.

ب- سناد الحذو:

وهو اختلاف حركة ما قبل الردف[1]، ولعلّ السبب الرئيس فيه ناجم أصلاً عن التناوب بين الحرفين(الألف والواو)، ولا بدّ أن يسبقا بحركة توافقهما، وإلّا نتج عن ذلك تغاير في النغم، فالواو توافقها الضمّة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يرَ فيه الباحثون عيباً على الشاعر[2]، فمن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صِرْماً ... لِوَشْكِ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ الْأَمِينَا
بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وَطَعْناً ... أَقَرَّ بِهِ مَوالِيكِ الْعُيُونَا[3]

يكمن سناد الحذو في البيتين إذ إنّ حركة ما قبل الردف في الكلمة (الأمينا) هي (الكسرة)، في حين أن حركة الردف في الكلمة (العيونا) في البيت الثاني هي (الضمة)، ومنه قوله أيضا:

وأمّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِم ... فَنُمْعِنُ غارةً مُتَلَبِّبِينَا
وأمّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهُم ... نَدُقُّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالحُزُونَا[4]

فالواو توافقها الضمّة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يرَ فيه الباحثون عيباً على الشاعر[5]، وفي بيت آخر نراه يغير حركة الردف إلى السكون، فيقول:

كأنّ غُضُونَهُنّ مُتُونُ غُدْرٍ ... تُصَفِّقُها الرِّيَاحُ إذا جَرَيْنَا[6]

(1) ينظر: العمدة: 1/ 167، والعقد الفريد: 5 / 506، والوافي في العروض والقوافي: 220.
(2) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: 229، والشريف الرضيّ- حياته ودراسة شعره: 2 / 225.
(3) شرح المعلقات السبع: 114.
(4) المصدر نفسه: 120.
(5) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: 229.
(6) شرح المعلقات السبع:124.

فالشاعر بنا في القصيدة قافيتها كلها على حرف المد واللين (الياء المكسور) تتبادل معها (الواو) في بعض الأبياتوفي هذا البيت جاء الشاعر بالفتحة قبل الياء فلم تعد الياء حرف مد ولين كما كانت في الأبيات الأخرى في القصيدة.

وهذه جملة العيوب التي وردت في شعر المعلقات وهي ليست بالكثيرة قياسا إلى ضخامة قصائده، ولا تحط من مقدرته الشعرية ولاسيما في القافية التي تعمد الشاعر فيها ان يطرق أنواعها كافة تحديا منه لها ولإثبات مقدرته الشعرية وقدرته على النظم في شتى القوافي حتى وان كانت نافرة أو حوشيه.

ثالثا: الإنزياح الإعرابي(عدول الضرورة)

قد أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة، لأن نظام اللغة يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمره من مبادئ الخروج، والتجوز والاتساع، إلا أن حدود انتهاك قوانين "اللغة/ الأصل" يتضمن شروطا وإمكانات أوجزوها في "الضرورة" التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب"[1]، لأن "للشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (وربما غير معينة أيضا) تميزه عن لغة النثر، والإقرار بهذا يعني أن الحكم على لغة الشعر ينبغي أن ينبثق من ادراك لطبيعة لغة الشعر دونما تحكيم لمعايير لغة النثر، لأن مثل ذلك الحكم يؤدي إلى ان تفقد اللغة الشعرية الكثير من سماتها"[2].

إذن الضرورة من السمات المميّزة للغة الشعر، وقد اقترنت بالشعر؛ فليس لها وجود إلّا فيه، إذ اقتضتها طبيعة صناعته، ولاسيّما المتمثّلة بالإيقاع، والشعر- كما يقول سيبويه- وُضِع للغناء والترنّم[3]، فيتجاوز الشاعر قليلا على بعض القواعد المألوفة والشائعة للغة، وذلك لكثرة المعاني وضيق المساحة في الشعر ومن جهة أخرى فالشاعر محكوم عليه بالحفاظ على الوزن والقافية وعدم الوقوع في عيوب الشعر كعيوب القافية مثلا، فهو لا يمتلك حرية الناثر لكي يتصرف كيف يشاء، لذلك أجازوا للشاعر ما لا يجوز لغيره[4]، لذلك عند الحاجة يضطر الشاعر إلى إحداث بعض

(1) شعريّة الإنزياح دراسة في جماليات العدول: 15.
(2) الانزياح في التراث النقديوالبلاغي: 71.
(3) ينظر: الكتاب: 4 / 206.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 1 / 26.

التغييرات كال(حذف أو زيادة أو إبدال) ليستقيم له الوزن والقافية، لأن لغة الشعر هي لغة النفس بكل ما في النفس من توتر وانفعال، في حين أن لغة النثر أقرب إلى برود العقل. ومن الممكن أن نسم لغة الشعر بأنها لغة انفعالية، ولغة النثر بأنها لغة تعاملية أو منطقية[1]، لذلك يقول ووردز وورث: "إن الشعر يتضمن الانفعال بصفة دائمة"[2] وأن لكل انفعال نبضه الخاص[و] أنماطه التعبيرية المميزة له"[3].

ولقد اختلف النقّاد واللغويّون في الموقف من الضرورة الشعريّة ودواعي ركوبها لدى الشاعر بين مؤيّد ورافض، وآخر يجوّزها للقدماء من دون المحدثين[4]، فهي عند بعضهم رخصة[5]، وعند بعض الآخر "خطأ" أو "غلط" أو "شذوذ"[6] وهي عند أبي هلال العسكري قبيحة إذ يقول: "وينبغي ان يجتنب ارتكاب الضرورات، وان جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضا تنتقد عليهم أشعارهم، ولو نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها"[7]، ففي قوله اتهام للذوق الشعري للنقاد القداما، وأما ابن رشيق فيقول" لا خير في الضرورة، غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب. ودخوله في العيب يلزمه إياه"[8]، والجدير بالذكر أن هناك أنواع من الضرورات الشعرية، فمنها ما هو مقبول ومنها القبيح الذي يؤدي إلى تعقيد المعنى وإبهامه.

وقد سوغ الخليل بن احمد الفراهيدي للشعراء الركوب في الضرورات فقال: "الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف

(1) الانزياح في التراث النقدي البلاغي: 71.
(2) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج، كولريدج، تر: عبدالحكيم حسان.: 302.
(3) المصدر نفسه: والصحيفة نفسها.
(4) ينظر: النقد اللغويّ عند العرب: 155 – 167.
(5) ينظر: العمدة: 1020.
(6) ينظر: ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس: 154.
(7) الصناعتين: 150.
(8) العمدة: 1020.

اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته..."[1]، وقد أدرك سيبويه أن للشعر لغة خاصة وحاول تسويغها على وجه الصواب، لذلك أفرد بابا سماه"باب ما يحتمل الشعر"[2]، حيث بين فيه أنّ"يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف مالا يحذف، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفا"[3]، ثم قال: "ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها"[4]، وبعد ذلك نرى أن ابن رشيق يضيق على مجال الضرورات ويقول"وقد يضطر الشاعر فيقتصر الممدود، وليس له أن يمد المقصور، وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وقبيح ألا يصرف المصروف...وأما ترك الهمز من المهموز فكثير واسع لا عيب فيه على الشاعر، والذي لا يجوز أن يهمز غير مهموز"[5]، في حين أن ابن الجني أكد على جواز الضرورات ويرى بأن العرب تركب الضرورات مع قدرتها على تركها، حيث قال: أن "الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرا ما تحرف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله"[6] والعرب "تفعل ذلك تأنيسا لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك اذا لم تجد وجها غيره، فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بد وعنه مندوحة، فما ظنك بهم ادا لم يجدوا منه بدلا، ليعدوها لوقت الحاجة اليها"[7] ويرى أن المرتكب الضرورات ما يرتكبها الا عن قوة طبع وفيض فيقوا" فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الاصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وان دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله...."[8].

ونتوصل إلى أن الإنزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية أخطاء نحوية مقصودة من قبل الشاعر، فهو انزياح عن المعيار وخرق منتظم له، لأن الشاعر غير ملتزم بقيود اللغة وهو من يطوع تلك القيود لفنه، فكأنه بذلك يجاوزها، والإنزياح الإعرابي تهدف عن طريق انزياحات لغوية إلى

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 143 – 144.

(2) الكتاب: 1/ 26.

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(4) المصدر نفسه: 1/ 32.

(5) الشعر والشعراء: 1/ 101، وينظر: االموشح، المورزباني: 144-145.

(6) الخصائص: 2/ 188.

(7) الخصائص: 3/ 60-61

(8) المصدر نفسه:2/ 392.

تعميق الموسيقى وتكثيف الترنم وبالتالي لفت انتباه المتلقي، لذلك تعد الضرورة الشعرية انزياحات في المستوى اللغوي تهدف إلى غايات جمالية، لذلك قال ابو العتاهية أنا أكبر من العروض[1]، معلنا بأن العروض لا يمكن ان يقف حائلا دون أن يعبر عما يريد وبما يريد.

وتجدر الاشارة بأنه ليس ثمة فن خال من قيود، لأنه هناك من يرى ان الفن لا يحيا بغير قيود[2]، لكن القيود التي تؤدي إلى اغناء الفن لا تمجيده وتضعيفه فمن ذلك القافية التي كثيرا ما تسوق الشاعر إلى معنى لم يكن بباله[3].

الإنزياحات الإعرابية (الضرورات الشعرية) في شعر المعلقات:

1- كسر الفعل الساكن:

فمن ذلك قول امرىءالقيس:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ[4]

قام الشاعر بتكسير الفعل (تجملِ) والصحيح هو(تجملْ) بسكون (اللام) فكسرها مراعاة لوزن البيت، لأن الجملة الأولى تتضمن النهي ب(لا) وهي جازمة فجزمت الفعل (تهلك) بالسكون لأنه صحيح اللام[5]، وعطف الفعل (تجمل) على (تهلك)، فيجب نحويا ان يكون مجزوما مثله لفظا ومحلا، لأن المعطوف يطابق المعطوف عليه في الإعراب، ولكنه حرك بالكسر سيرا مع حركة حرف الروي في القافية التي هي الكسرة.

وهنالك نماذج كثيرة في تحريك الساكن تلاءما مع نظام القافية، إذ لا تسع لها المجال وهذه الظاهرة التي هي ضرورة شعرية تحقق إنزياحا عن المعيار والمألوف وذلك لأن الشاعر أراد بها الحفاظ على ترنم القصيدة، ومن جهة أخرى أن خلخلة القواعد وكسر المعيار يؤدي إلى مفاجئة

---

(1) الأغاني، الاصفهاني: 4/ 13.

(2) في الأدب والنقد، محمد مندور: 11.

(3) المصدر السابق والصحيفة نفسها.

(4) شرح المعلقات السبع: 15.

(5) شرح الكافية: 2/ 136.

المتلقي ولفت انتباهه، ومن ثمّ تحقيق المتعة لدى المتلقي، ومن ثمّ الأخرى تحقيق هدف المبدع بإيصال الرسالة من المرسل إلى المستقبل[1].

2-ترخيم مالا يرخّم:

فمن ذلك قول عنترة بن شداد:

حَلَّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصْبَحَتْ   عَسِراً عليَّ طِلابُها ابنَةَ مَخرَمِ[2]

يكمن الإنزياح الإعرابي في ترخيم (مخرم) وأصله (مخرمة) وهو اضطرار لأن الترخيم يقع في المنادى المفرد[3]، أما هنا فالمنادى مضاف ولا يجوز الترخيم فيه، ولكن مناسبة لنظام القافية قام الشاعر بإحداث هذا الخرق القصدي لنظام اللغة[4].

3-صرف مالا ينصرف:

منها صرف (ظعائن) في بيت زهير بن أبي سلمى:

تَبَصَّرْ خليلَي هل ترى مِن ظَعائنٍ   تَحَمَّلْنَ بالعلياء من فَوق جُرثُمِ[5]

فقوله (ظعائنٍ) بالكسر ضرورة شعرية وخرق لقوانين النحو لأن هذه اللفظة جمع تكسير وهذا الجمع لا يتصرف.

---

(1) ومنه قوله أيضا(لم يحولِ، لم تحللِ:19)، (لما تمولِ:31)، (يهزلِ:31). طرفة: (لم يتخددِ:49)، (لم يجردِ:54). زهير: (نسلمِ:76).

(2) شرح المعلقات السبع: 131.

(3) فمن ذلك قول امرىءالقيس: (أفاطم: 19).

(4) ومن ذلك قول امرىءالقيس: (أصاح:38)، فقد ذكر النحاس ونقل عنه ذلك البطليوسي والتبريزي الإشكال عند النحويين البصريين واختلافهم في جواز ترخيم النكرة ك (صاحب) هنا في بيت امرئ القيس؛ فسيبويه لا يجيز ترخيم النكرة إلاّ المنتهية بالهاء (الكتاب:2/ 241-245).

(5) شرح المعلقات السبع:73.

4- تسكين ياء المنقوص في النصب:

ومن الإنزياح الإعرابي عند الشرّاح والنحويين عامة تسكين الياء من المنقوص في حالة النصب، والواجب عندهم فتحها، فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَــن يَعــصِ أطــرافَ الزِّجــاجِ فإنّــه ... يُطيــعُ العَــوالي رُكِّبَــتْ كُــلَّ لَهْــذَمِ[1]

فالأصل في (العواليْ) فتحها، ولكن الشاعر قام بتسكينها مناسبة مع النظام الإيقاعي في البيت.

5- تسهيل الهمز:

فمنها ما جاء في معلقة زهير:

جَــريءٍ مَتــى يُظْلَــمْ يُعاقِــبْ بِظُلْمِــهِ ... ســريعاً وإلاّ يُبْــدَ بــالظّلمِ يَظلِــمِ[2]

إن الأصل في (يبد) هو(يبدأ) بالهمز فبدل الشاعر الهمزة ألفا ثم حذفها ثم حذفها للجزم، وقد جعله الزوزني لغة، فيقال: بدأت وبدات وبديت[3]، ولم يجعله من الضرورة.

6- ظاهرة الحذف:

إذ يتم فيها حذف جزء من الكلمة وذلك لغرض سلامة الإيقاع، وجاءت على أنواع:

أ- فمنها ما جاء في معلقة عنترة بحذف (التاء المدورة) في الاسم (عنترة) وذلك في قوله:

وَلَقَــدْ شَــفى نَفْــسي وَأَبْــرأَ سَــقْمَهَا ... قِيــلُ الفَــوَارسِ وَيْــكَ عَنْتَــرِ أقْــدِمِ[4]

---

(1) شرح المعلقات السبع:83.

(2) المصدر نفسه: 80.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 162

(4) المصدر نفسه: 143.

ب- ومنها حذف حرف النداء مع المنادى المضاف، فمن دلك قول عمرو بن كلثوم:

صَبَنْتِ الكَأسَ عَنّا أمَّ عَمْرٍو وكانَ الكَأسُ مَجْراها الْيَمِينا
وَمَا شَرُّ الثلاثَةِ أمَّ عَمْرٍو بِصاحِبِكِ الَّذِي لا تَصْبَحِينا[1]

في البيتين جاء المنادى المضاف وهو (أم عمرو) من غير حرف النداء، وتدل عليه الفتحة في (أم)، لأن المنادى المضاف يجب نصبه[2].

7- تحريك الضمير(هم):

الأصل في الضمير (همْ) بتسكين الميم وقد يقوم الشاعر بتحريكه لضرورة شعرية وهي المحافظة على الوزن، والوحدات الإيقاع ية للبيت الشعري، فمن ذلك قول لبيد:

وهُمُ السّعادةُ إذا الْعَشيرَةُ أُفْظِعَتْ وهُمْ فَوارِسُها وَهُمْ حُكّامُها
وهُمُ رَبِيعٌ للْمُجاوِرِ فِيهِمُ والْمُرْمِلاتِ إذا تَطاوَلَ عامُها
وهُمُ الْعَشِيرَةُ أنْ يُبَطِّئَ حاسِدٌ أوْ أنْ يَميلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِئَامُها[3]

نلحظ أن المورفيم (هم) جاءت متصلة ومنفصلة متحركا وساكنا، فحرك بالضم في البيت الأول لالتقاء الساكنين، وهذا له مبرر، وفي المواضع الأخرى فلم يقم بها الشاعر إلا سلامة للإيقاع. وهناك نماذج كثيرة من هذا القبيل.

---

(1) شرح المعلقات السبع:114.

(2) ينظر: أوضح المسالك:209. ومنه قوله أيضا: (أبا هند: والأصل: يا أبا هند:117). وتجدر الإشارة هنا بأننا تناولنا في الفصل الأول مبحث المستوى التركيبي موضوع الانزياح في أسلوب النداء بالحذف، وهو موضوع تتعلق بالانزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية بالحذف.

(3) شرح المعلقات السبع:109-110.

8- الاستعمال غير الشائع للألفاظ:

يقوم بعض الشعراء باستخدام ألفاظ غير مألوفة وذلك لغرض تسوية نظام الإيقاع في القصيدة فمن ذلك استخدام امرئ القيس لمجموعة من الألفاظ غير الشائعة، وذلك مثل قوله:

مِكَــر مِفَــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُــدْبِرٍ مَعــاً   كجُلْمُودِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْل من عَلِ[1]

استخدم الشاعر الكلمة(عل) وهي لغة غير مألوفة إذ إنّ الأشهر والمألوف هي (العلو، العلا، معال، علي، عال)، لكنّ الشاعر فضّل (عل) في الاستخدام، لأنها تتوافق مع قافية المعلقة، ومن جهة أخرى أن مبالغته في وصف سرعة فرسه الأسطوري جعل الشاعر يقوم باستخدام اللغة غير الشائعة(عل) لكونها تتكون من أصغر مقطع مقارنة بالتي هي أشهر[2].

الكلمة	المقطع	عدد المقاطع	نوع المقطع	عدد أصوات المقاطع
عل	ص م ص م	2	صغير مفتوح، صغير مفتوح	4
علي	ص م ص م م	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
علا	ص م ص م م	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
عال	ص م م ص م	2	متوسط مفتوح، صغير مفتوح	5
معال	ص م ص م م ص	2	صغير مفتوح، طويل مفتوح	6
علو	ص م ص م ص م	2	صغير مفتوح، طويل مغلق	6

(1) شرح المعلقات السبع: 32.
(2) ومنه قوله: (شمال: 14،والمألوف هو:الشمال). وقول طرفة: (قدي:64، والمألوف هو:قدني).

9- إطالة بناء الجملة لكي تملأ وحداتها ويكتمل البيت:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

مُهَفْهَفَــةٌ بَيْــضاءُ غــيرُ مُفاضَــةٍ   ترائبُهــا مَــصقولَةٌ كالــسَّجَنْجَلِ[1]

إذ قام الشاعر بوصف المرأة بأنها ضامرة البطن تارة بإثبات الصفة وتارة أخرى بنفي ضدها لها، لأن المفهفة هي الضمور وخفة اللحم، في حين إن "المفاضة" هي امرأة عظيمة البطن، ونفي هذه الصفة بال(غير) يعني عكسها التي هي المفهفة[2]، فكان بإمكان الشاعر الاستغناء عن إحدى الصفتين لكنه قام بذلك كضرورة لتكملة الوحدات الإيقاعية للبيت الشعري[3].

10- الابتداء بالنكرة:

أجمع النحاة على عدم الجواز الابتداء بالنكرة، وقد جاءت هذه الظاهرة في المعلقات مراعاة للقافية، فمن ذلك قول طرفة:

عَــدُو لِيَّــةٌ أَوْ مِــن سَــفِينِ ابْــن يَــامِنٍ   يَجُــوز بُهَــا الْمَــلاحُ طَــوراً وَيَهْتَــدِي[4]

قام الشاعر بالابتداء بالنكرة وهي(عدولية) وهذا خرق للقواعد المألوفة.

وتجدر الإشارة إلى الجانب الايجابي في الإنزياح الإعرابي؛ وهو ما يتمثل بتوليد مفردات جديدة (وتكثيف الموسيقى الشعري)، لأنّ المضايق التي تقيّد حرّيّة الشاعر تكون عاملاً مساعداً يبعث الشاعر على البحث والاستقصاء والقياس لتوليد مفردات جديدة[5]، اذن يمكن القول بأن الإنزياح الإعرابي هي في كثير من أحوالها ضمن خصائص اللغة الشعرية، فلا تكون عيباً، بل أنه من مظاهر الاقتدار الفني.

---

(1) شرح المعلقات السبع: 24.

(2) ينظر: مختار الصحاح: 696، وشرح المعلقات السبع: 42.

(3) ومنه قوله: (أسود فاحم: 26، والفحم هو أسود اللون).

(4) شرح المعلقات السبع: 48.

(5) ينظر:لغة الشعر الحديث في العراق: 191، 194.

الخاتمة

الخاتمة

تناول هذا الكتاب موضوع أسلوبية الانزياحفي إطاره التطبيقي في شعر المعلقات، وقد توصلنا فيه إلى أن وجود الانزياح في النص الشعري في المستويات التركيبي والدلالي والصوتي يؤكد استحالة وجود قراءة واحدة للنص؛ لأن العطاء الجمالي للدال يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددها، كما جماليات الإنزياح أدت إلى التوسع في التمثيل العام للصورة، وهذا يعني أن كل قراءة للنص ما هي إلا صورة انزياح شمل التي أنتجته الدوال المنزاحة عن المدلولات المعجمية لتشكيل نص جديد في ذهن المتلقي، فعملية الانزياح تثري دلالات النص وتزيد من جمالياته وتمنحها الخصوصية في التجربة الشعرية، فالإنزياح يبعد النص عن الأحكام القطعية، فيجعله يحيا ويتجدد بالقراءات الإبداعية، وبذلك يضفي للنص الاستمرارية.

وحاولنا في هذا البحث رصد بعض ملامح أسلوبيّة الأنزياح في المستويات الثلاث في شعرالمعلقات، إذ لجأ الشعراء إليها لأغراض فنية جمالية، محاولا تتبّع الإيحاءات المتنوعة والجماليات التي تقف وراء تلك الإنزياحات لدى شعراء المعلقات، إذ ساعدت هذه الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية والصوتية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية.في العطاء.

ويمكن تأشير النتائج والمقترحات التي توضح خصائص الأسلوب في شعر المعلقات، بمستوياته الثلاثة: التركيبي، والدلالي، والإيقاعي، وكما يأتي:

أولا: المستوى التركيبي

1- الانزياح في أساليب تركيب الكلام:

- إن التقديم والتأخير أسهم بالانحراف بنظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى تراكيب جديدة، فأنشأ دلالات وإيحاءات متنوعة أشار إليها الباحث في أماكنها.
- إن الاعتراض أوقف سير السرد الشعري، منبّها ذهن المتلقي الى دلالات أخرى تكشف عن رؤية الشاعر لذاته وقضايا الوجود حوله.
- والحذف أدى الى أن يكون شعرهم قابلا للتأويل، فضلا عن الوظيفة الانتباهية من خلال تنشيط مخيلة المتلقي للبحث وراء الإيحاءات الكامنة وراء الكلمات المحذوفة، ومن ثمّ يبعد الخطاب عن الملل.

- الفصل والوصل: من الظواهر الأسلوبية المميزة في شعر المعلقات، فكشف عن جمالية النصوص الشعرية من خلال الإيحاءات الجديدة التي أنتجتها تلك السمة الأسلوبية.

2- الانزياح في أساليب إنشاء الكلام:

- فقد انزاحت الأساليب الإنشائية الطلبية في مدلولاتها الشعرية عند شعراء المعلقات عن الأصل الموضوع لها إلى دلالات أخرى كشفت في معظمها عن أحاسيس الشاعر وأفكاره، مكسرا النمط المالوف في الصياغة الخبرية.
- وأما في الأساليب الإنشائية غير الطلبية فقد أضفى امرؤ القيس -في أسلوب القسم- طابع الفرادة فالإبداع، لأن أسلوبه في القسم انزاح إلى غير ما هو موضوع له في الأصل المتعارف عليه، في حين أن جماليات أسلوب طرفة في حقلي المدح والذم أضفت طابع الدهشة والرقى إلى معلقته، مما يكتب له كإنزياح في التركيب، وأما أسلوب زهير في المدح فيذكرنا بقول الصحابي عمر بن خطاب (رضي الله عنه) بأنه يمدح الرجل بما فيه.

3- ظواهر أسلوبية في التركيب

- إن التحول الأسلوبي للشعراء بين الخبرية والإنشائية كشفت في معظمها عن معاناةالشاعر الداخلية، وأفكاره ورؤاه ومواقفه الذاتية في الحياة؛ فأضفت الحيوية علىالصياغة، وكسرت عناصر الثبات والاستقرار التي قد تسيطر على الصياغة الخبرية في بعضمستوياتها الأسلوبية.
- وإن الالتفات أدى إلى التنوع في الأساليب بحيث ابعد الخطاب عن اليسير على وتيرة واحدة، منتجا دلالات جديدة تدل على أفكار الشاعر ومشاعره.
- إن التجريد أسلوب أثير لدى شعراء المعلقات، استخدموه وبخاصة في مطلع قصائدهم، إذ يلجأ الشاعر إليه لينفث عن نفسه همومها وشكواها، لاسيما من هجر أو فراق للأحبة. وان قيمته تكمن في إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بما في أساليبه من تصوير وتخيل ومن تنويع في الصياغة.
- كسر النمط السائد من العمود الشعري من خلال أسلوب الحوار وهذا ما رأيناه عند امرىءالقيس، إذ استطاع الشاعر أن يعبر عما يجول في نفسه تجاه حبيبته من خلال أسلوب الحوار.

- تفرد لبيد في استخدامه للسرد القصصي في معلقته، متمثلا فيه موقفه من الحياة ضد القوى الشريرة، وقد جاء بناؤه على أساس الصراع الذي يحدث نتيجة تطور الحدث القصصي.
- للبنية العميقة أثر كبير وفعال على البناء السطحي لتركيب الجمل في شعر المعلقات، وأبرز القواعد التحويلية التي حولت البنية الأساسية للجملة إلى جمل أخرى وأبنية متعددة هي(الحذف، التقديم والتأخير، والإضافة أو إطالة البنية الأساسية للجملة)، إذ تبين ان الإنزياحات التركيبية والالتزام باللانحوية بدرجة متفاوتة بين المعلقات، وذلك نظرا للبنية الدلالية التي تحكمت وراء الجمل الشعرية، فكلما تكثفت هذه البنية أصبحت التراكيب أكثر خرقا لقواعد اللغة المألوفة.
- وقد تفرّد عمرو بن كلثوم بالانزياح عن ذكر المقدمة الطللية، إذ بدأ معلقته بذكر الخمر مباشرة، فخالف ما تعوّدناه لدى أصحاب المعلقات من ذكر المقدمة الطللية، وهذا الانزياح يعبّر عن أحاسيس الشاعر لنيل المجد والإنتصار لقبيلته.

ثانيا: المستوى الدلالي

- إن الاستعارة أحدثت مفارقة دلالية فتجاوزت الدوال دلالاتها المعجمية إلى إيحاءات كشفت عن رؤية الشاعر ومشاعره، محققا لأسلوبيه الخصوصية.
- إن التشبيه أدى إلى قلب مدلولات الخطاب الشعري وتعميق الصور وتميزها في شعر المعلقات، وذلك من خلال عنصري التجسيد والتشخيص.
- أدت الكناية الى تجاوز الدوال دلالاتها المعجمية فانزاحت الى أخرى ايحائية مقصودة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية التي هي غير مقصودة، مكشفا من خلالها عن رؤية الشاعر وأفكاره.
- إن أنسنة الطبيعة هي من جماليات الأسلوب في شعر المعلقات، إذ أضفى الشاعر صفات البشر كالحركة والتفكير الى الكائنات الأخرى كالحيوانات والليل والنهار معبرا من خلاله عمّا يجول في نفسه من مشاعر، ومن جهة أخرى يلفت انتباه المتلقي ويجذبه إلى النص.
- استطاع شعراء المعلقات أن يوظفوا الرمز بصورة تعبر عن منحنيات نفسية أو وجدانية في عالمهم، فرسموا به لوحاتهم، ونأى بالخطابعن الملل والإطناب وانزاح به نحو الشعرية والإيجاز.

ثالثا: المستوى الإيقاعي

- ظهور التكرار بأنواعه المختلفة في شعر المعلقات أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية، ومن جهة أخرى تعد تلك التكرارات بمثابة مفاتيح يمكن من خلالها أن نجول في أعماق ذهن الشاعر فتكشف لنا عن أسرار ما رسمه الشاعر في لوحة قصيدته.
- بروز العناصر الأخرى للإيقاع الداخلي مثل(الجناس والتوازي والتدوير) في شعر المعلقات، إذ أدت تلك الظواهر الى تكثيف الإيقاع الداخلي الى جانب دلالاتها وإيحاءاتها بما يجول في خلجان الشاعر من مشاعر وأحاسيس.
- ظهور التضمين بشكل مكثف في شعر المعلقات أدى الى تحقيق الترابط والتلاحم الدلالي بين أبيات النص الشعري عند شعراء المعلقات، فساعد في الكشف عن تجربة الشاعر الإنسانية، وما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس.
- إن تقنية الإلتزام بما لايلزم في قوافي المعلقات يعدّ خروجا عن المألوف، وانزياحا بالأسلوب نحو التنويع والإثارة، فحينا يلتزم بحروف وحركات بخلاف صوت الروي وحركته، وحينا يلتزم سناد الردف وكل ذلك يكتب لهم مجالا موسيقيا يساعد على مدّ الإيقاع وتنويعه، مما أتاح للشاعر مجالا واسعا للتعبيرعن مشاعره.
- إن الانزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية، تؤكد على أن الشاعر اكبر من يقيدّ بأصول وقواعد، فالشاعر هو الذي يطوع تلك القيود لفنه استجابة لتوترات النفس وإيقاعاتها، تبعا للتناغم المنسجم وليس وفقا لحركات الإعراب.
- تجلت الإنزياحات الأسلوبية السابقة في هيئات متعددة، وصور متنوعة، وعلى درجات مختلفة، إذ تقل عند شاعر وتكثر أحيانا عند أخرى، كما أنتجت معان وايحاءات متعددة أشار اليها الباحث في أماكنها.

وأما على مستوى الأسلوب بصورة عامة:

- إن الانزياحات الأسلوبية عند شعراء المعلقات لم تكن بمعزل عن البلاغة كما رأينا، فانزياحاتهم لم تخرق القوانين إلا لتعيد بناءها من جديد وعلى نحو أكثر جمالية وتأثيرا.

- تميّز الأسلوب الشعري لدى شعراء المعلقات بموضوعات متفردة قل نظيرها في الشعر الجاهلي، وذلك مثل تفرد أسلوب امرىء القيس بعنصرالحوار، والتذييل الأسلوبي عند لبيد.
- إن الانزياح بكل أشكاله التركيبية والدلالية والصوتية قد ارتقى بخطاب شعراء المعلقات إلى درجة من الشعرية، إذ أدى الى إثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي وإحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر أو كسر بنية التوقع لدى المتلقي، أو بعث المتعة والإثارة لدى المتلقي.
- إن شعر المعلقات بخصائصه الفنية والموضوعية، شكل جزءا مهما من الثقافة العربية في التراث القديم، وهو الأنموذج الناضج للشعر العربي، والتي انعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة واصدق تمثيلا لها.

وختاما فإني أحمد الله على توفيقه، وأسأله أن يغفرلي ما في هذه الدراسة من نقص أو تقصير، وأملي أن يستعين به الدارسون ويستفيدوا منه بصفته خطوةً من خطوات بحثهم ودراستهم للشعر العربي قبل الإسلام.

الجداول

الجدول رقم(1)

التسلسل	الحرف	رمزه	مخرجه	صفته
1-	الباء	ب	شفوي	شديد، مجهور، منفتح
2-	الميم	م	شفوي	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
3-	الواو	و	شفوي	شديد، مجهور، منفتح
4-	الفاء	ف	شفوي-أسناني	رخو، مهموس، منفتح
5-	الظاد	ظ	أسناني	رخو، مجهور، مطبق
6-	الذال	ذ	أسناني	رخو، مجهور، منفتح
7-	الثاء	ث	أسناني	مهموس، رخو
8-	الدال	د	أسناني-لثوي	مجهور شديد
9-	التاء	ت	أسناني-لثوي	شديد، مهموس، منفتح
10-	االطاء	ط	أسناني-لثوي	شديد، مهموس، منفتح
11-	السين	س	أسناني-لثوي	رخو، مهموس، منفتح، صفيري
12-	الضاد	ض	أسناني-لثوي	مجهور، مفخم، مطبق
13-	ز	ز	أسناني-لثوي	رخو، مجهور، منفتح
14-	الصاد	ص	لثوي	رخو، مهموس، مطبق، صفيري
15-	النون	ن	لثوي	شديد، مجهور، منفتح
16-	اللام	ل	لثوي	جانبي، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
17-	الراء	ر	لثوي	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
18-	الجيم	ج	غاري	رخو، مجهور، منفتح
19-	الشين	ش	غاري	رخو، مهموس، منفتح
20-	الياء	ي	غاري	رخو، مجهور، منفتح
21-	الألف	ا	غاري طبقي	
22-	الخاء	خ	طبقي	رخو، مهموس، منفتح
23-	الغين	غ	طبقي	رخو، مجهور، منفتح
24-	الكاف	ك	طبقي	شديد، مهموس، منفتح
25-	القاف	ق	لهوي	شديد، مهموس، منفتح
26-	العين	ع	حلقي	رخو، مجهور، منفتح
27-	الحاء	ح	حلقي	رخو، مهموس، منفتح
28-	الهمزة	ء	حنجري	شديد، مهموس، منفتح
29-	الهاء	ه	حنجري	رخو، مهموس، منفتح

الجدول رقم(2)

التسلسل	نوع الصوت	البيت الذي ورد فيه الصوت	الغرض الشعري للبيت الذي ورد فيه الصوت	عدد حروف البيت	عدد مرات تكرار الصوت	النسبة المئوية لتكرار الصوت	دلالة الإنزياح الصوتي
1-	الألف	مسح اذا ما السابحات على الونى أثرن الغبار بالكديد المركل	وصف الخيل	48	7	٪14.583	الشاعر في موقف وصف فرسه فاحتاج الى أكبر عدد من حروف المد(الالف) لكي يتيح له النفس الشعري الطويل الذي يخدم غرضه
2-	الألف	تجاوزت أحراسا اليها ومعشرا عليَّ حراصا لو يسرّون مقتلي	الفخر	45	7	٪15.55	الشاعر في موقف فخر بشجاعته لتجاوز الحراس ونيل مراده، فاستخدم حروف المد لأنها تتيح للشاعر النفس الطويل للفخر بنفسه.
3-	الياء	أصاح ترى برقا أريك وميضه كلمح اليدين في حبى مكلل	وصف	39	7	٪17.94	موقف الوصف تطلب ذلك

الجدول رقم(3)

حرف المد	عدد تكرارها في البيت الأول	عدد مرات تكرارها في البيت الثاني
الألف	6	3
الياء	3	7

الجدول رقم(4)

التسلسل	الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالة الإنزياح الصوتي
1-	اللام	جانبي،مجهور،منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	409	12.26755	الجمع بين الليونة والشدة
2-	الألف	مجهور، ليّن	غاري طبقي	318	9.538092	اطالة النفس للتعبيرعما يجول في نفسه
3-	الياء	رخو،مجهور، منفتح	غاري	258	7.738452	الهموم والمعاناة والمشقة
4-	الميم	مجهور،منفتح،بين الشدة والرخاوة	شفوي	248	7.438512	المرونة والرقة
5-	النون	شديد،مجهور، منفتح	لثوي	202	6.058788	بين الرقة والأناقة وبين الأنين والهموم
6-	الراء	مكرر،مجهور،منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	176	5.278944	التحرك والتكرار والترجيع والقوة والغلظة
7-	الواو	شديد،مجهور، منفتح	شفوي	164	4.919016	للتعبيرعما يجول في النفس من الهموم والانفعالات
8-	الباء	شديد،مجهور، منفتح	شفوي	157	4.709058	الامتلاء والعلو
9-	التاء	شديد،مهموس، منفتح	لثوي	152	4.559088	الشدة والغلظة والقساوة والقوّة

-10	الهمزة	شديد،مهموس، منفتح	حنجري	151	4.529094	الشدة والبروز
-11	العين	رخو،مجهور، منفتح	حلقي	115	3.44931	الشدة والفعالية والصلابة والقطع
12	الهاء	رخو،مهموس، منفتح	حنجري	112	3.359328	الاضطرابات النفسية
-13	الفاء	رخو،مهموس، منفتح	شفوي	110	3.29934	والرقة والوهن
-14	الكاف	شديد،مهموس، منفتح	لثوي	92	2.759448	الخشونة والحرارة والقوة والفعالية
-15	الدال	مجهو رشديد		81	2.429514	الشدة والفعالية
-16	الحاء	رخو،مهموس، منفتح	حلقي	80	2.39952	الرقة والعاطفة والحب والحنين
-17	السين	رخو،مهموس، منفتح،صفيري	لثوي	79	2.369526	للرقةواللينوالضعف
18	القاف	شديد،مهموس، منفتح	لهوي	77	2.309538	الانفجار والقوة والقساوة والصلابة والشدة
-19	الجيم	رخو،مجهور، منفتح	غاري	59	1.769646	للغلظة والفجاجة
-20	الصاد	رخو،مهموس، مطبق،صفيري	لثوي	52	1.559688	الصلابة والصقّل والصفاء
-21	الذاال	رخو،مجهور، منفتح	أسناني	38	1.139772	والخشونة والحرارة والفعالية
-22	الضاد	مجهور، مفخم مطبق		34	1.019796	الصلابة والشدة وبالفخامة والضخامة
-23	الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	32	0.959808	الضخامة والعلو والاتساع

-24	الشين	رخو،مهموس، منفتح	غاري	29	0.869826	للتفشي والانتشار
-25	الخاء	رخو،مهموس، منفتح	لهوي	26	0.779844	الرخاوة والورقة
-26	الثاء	رخو،مهموس، منفتح	أسناني	25	0.74985	الشدة والانفجار
-27	الزاي	رخو،مجهور، منفتح	لثوي	24	0.719856	الاضطراب والاهتزاز والتحرك والتدحرج والانزلاق
-28	الغين	رخو،مجهور، منفتح	لهوي	24	0.719856	الظلام والغؤوروالغيبوبة
-29	الظاد	رخو،مجهور، مطبق	أسناني	10	0.29994	الرقة والعذوبة والفخامة

الجدول رقم (5)

التسلسل	الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالـــــةالإنزياح الصوتي
1	الميم	مجهور،منفتح،بينالـشدةوالر خاوة	شفوي	330	12.67281	المرونة والرقة
2	اللام	جـانبي،مجهور، منفـتح بـين الشدة والرخاوة	لثوي	288	11.05991	الجمـع بـين الليونـة والشدة
3	الألف	مجهور، ليّن	غاري طبقي	217	8.333333	تطويـــل الـــنفس للتعبير عما يجول في نفسه
4	الياء	رخو،مجهور،منفتح	غاري	192	7.373272	الهمــوم والمعانـــاة والمشقة
5	النون	شديد،مجهور،منفتح	لثوي	190	7.296467	بين الرقـة والأناقـة وبين الأنين والهموم
6	الواو	شديد،مجهور،منفتح	شفوي	150	5.760369	للتعبيرعما يجـول في النفس مـن الهمـوم

						والانفعالات
7	الراء	مكرور،مجهـــــور،منفتح،بين الشدة والرخاوة	لثوي	122	4.6851	التحـرك والتكـرار والترجيـع والقـوة والغلظة
8	التاء	شديد،مهموس،منفتح	لثوي	111	4.262673	الـشدة والغلظـة والقساوة والقوّة
9	العين	رخو،مجهور،منفتح	حلقي	106	4.070661	الـشدة والفعاليـة والصلابة والقطع
10	الهاء	رخو،مهموس،منفتح	حنجري	102	3.917051	الاضـــــطرابات النفسية
11	الفاء	رخو،مهموس،منفتح	شفوي	97	3.725038	الرقة والوهن
12	الباء	شديد،مجهور،منفتح	شفوي	96	3.686636	الامتلاء والعلو
13	الهمزة	شديد،مهموس،منفتح	حنجري	91	3.494624	الشدة والبروز
14	الدال	مجهور شديد		75	2.880184	الشدة والفعالية
15	السين	رخو،مهموس،منفتح،صفير ي	لثوي	63	2.419355	للرقـــة واللــــين والضعف
16	الكاف	شديد،مهموس،منفتح	لثوي	62	2.380952	الخـشونة والحـرارة والقوة والفعالية
17	الحاء	رخو،مهموس،منفتح	حلقي	55	2.112135	الرقة ولعاطفة الحب والحنين
18	القاف	شديد،مهموس،منفتح	لهوي	53	2.03533	الانفجــار والقــوة والقساوة والصلابة والشدة
19	الجيم	رخو،مجهور،منفتح	غاري	42	1.612903	للغلظة والفجاجة
20	الشين	رخو،مهموس،منفتح	غاري	24	0.921659	للتفشي والانتشار
21	الثاء	مهموسة رخوة	لثوي	21	0.806452	الشدة والانفجار
22	الصاد	رخو،مهموس،مطبق،صفير ي	لثوي	21	0.806452	الـشدة والفعاليـة والصلابة والقطع
23	الضاد	مجهور،مفخم، مطبق	أسناني	21	0.806452	الصلابة والشدة وبالفخامة

						والفخامة
24	الخاء	رخو،مهموس،منفتح	لهوي	20	0.768049	الرخاوة والرقة
25	الذال	رخو،مجهور،منفتح	أسناني	18	0.691244	والخشونة والحرارة والفعالية
26	الطاء	شديد،مهموس،مطبق	لثوي	18	0.691244	الفخامة والعلو والاتساع
27	الظاد	رخو،مجهور،مطبق	أسناني	15	0.576037	الرقة والعلوية والفخامة
28	الزاي	رخو،مجهور،منفتح	لثوي	14	0.537634	الاضطراب والاهتزاز والتحرك والتدحرج والانزلاق
29	الغين	رخو،مجهور،منفتح	لهوي	11	0.422427	الظلام والغؤور والغيبوبة

الشكل رقم (6)

الصوت	عددالتكرار	نسبته المئوية	دلالته
الألف	192	8.333333	تطويل النفس للتعبيرعما يجول في نفسه
الياء	190	7.373272	للتعبيرعن المعاناة والانفعالات
الواو	150	5.760369	للتعبيرعن المشاعر والانفعالات

الشكل رقم(7)

المعلقة	امرؤالقيس	طرفة	زهير	لبيد	عمرو	عنترة	الحارث
عدد أبيات المعلقة	81	102	62	88	103	75	82
عدد تكرار صوتي الواووالفاء	39	45	29	34	38	26	25

الشكل رقم (8)

ت	اللفظة	تكرارها	رقم الابيات التي ورد فيها	دلالتها
1	الضمير(نا)	53مرة	1، 2، 3، 16، 17، 18، 19، 22، 23، 24، 26، 30، 33، 34، 36، 37، 40، 49، 50، 51، 55، 55، 56، 57، 58، 61، 63، 64، 65، 66، 71، 73، 74، 75، 76، 77، 80، 81	للتعظيم وللدلالة على وحدة كلمتهم.
2	الضمير(هم)	21مرة	16، 19، 44، 48، 48، 49، 51، 53، 54، 58، 59، 60، 61، 70، 71، 72، 73، 78	

الشكل رقم (9)

المعلقة	اسم البحر	عدد الأبيات
امرؤ القيس	طويل	81
طرفة بن العبد	طويل	103
زهير بن أبي سلمى	طويل	62
لبيدبن ابي ربيعة	الكامل	88
عمرو بن كلثوم	الوافر	103
عنترة بن شداد	الكامل	65
الحارث بن حلزة البكري	الخفيف	82

الجدول رقم (10)

البحر	النسبة المئوية	الشعراء الذين استخدموا هذا البحر
الطويل	٪42.85	امرؤالقيس-طرفة بن العبد-زهيربن ابي سلمى
الكامل	٪28.57	لبيد بن أبي ربيعة-عنترة بن شداد
الوافر	٪14.28	عمرو بن كلثوم
الخفيف	٪14.28	الحارث بن حلزة البكري

الجدول رقم (11)

المعلقة	عدد المعلقة	القافية	النسبة المئوية
امرؤالقيس	1	اللام	%14.28
طرفة بن العبد	1	الدال	%14.28
زهير بن ابي سلمى وعنترة بن شداد	2	الميم	%28.57
لبيد بن ابي ربيعة	1	الهاء	%14.28
عمرو بن كلثوم	1	النون	%14.28
الحارث بن حلزة البكري	1	الهمزة	%14.28

الجدول رقم (12)

حركة القافية المطلقة	عدد المعلقات	النسبة المئوية
الكسرة	أربعة: 1-امرؤ القيس 2-طرفة بن العبد 3-زهير بن أبي سلمى 4-عنترة بن شداد	% .5714
الضمّة	اثنتان: 1-لبيد بن أبي ربيعة 2- الحارث بن حلزة	% .2857
الفتحة	واحدة فقط وهي: عمرو بن كلثوم	% .1428

الجدول رقم: (13)

نوع القافية	اسم المعلقة	المجموع	النسبة
المردوفة بالألف	الحارث بن حلزة.	1	٪14.28
مردوفة بالياء وموصولة بمد(الألف)	عمرو بن كلثوم.	1	٪14.28
مردوفة بالألف وموصولة بالهاء	لبيد بن ابي ربيعة.	1	٪14.28
غير مردوفة ولاموصولة	امرؤالقيس،طرفة بن العبد،زهيربن ابي سلمى،عنترة بنشداد.	4	٪57.14
المجموع=4	المجموع=7	المجموع=7	المجموع=100٪

المراجع والمصادر

المصادر والمراجع

- القران الكريم.

أولا: الكتب العربية والمترجمة

1- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، مصر، ط1، 1988.

2- الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات، صالح مفقوده، دارالفجر، القاهرة، ط2002،1.

3- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني، الأنجلو المصرية القاهرة 1962م.

4- أبو نواس بين التخطي والالتزام: علي شلق، ط المؤسسة الجامعية بيروت، 1982م.

5- إتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محمد عياد،أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996.

6- الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي محمد شفيع الدين السيد، دار الفكر العربي، مصر،(د.ط)، (د،ت).

7- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس ط1، 1984.

8- الأدب العربي في الجاهلية والإسلام،عمر رضا كحالة،الطبعة التعاونية،دمشق،(د.ط)، 1972.

9- أساس البلاغة، جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت538ه)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان (د.ط)، 2000.

10- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة،مؤسسة دار الشعب،القاهرة (د.ط)، (د.ت)

11- أساليب الإستفهام في الشعر الجاهلي، حسنى عبد الجليل يوسف،المختار للنشر(د.ط)، 2001.

12- أسرار البلاغة،عبدالقاهر الجرجاني،تعليق: محمود شاكر، ط. مطبعة المدني بالقاهرة، (د.ط)،1991.
13- أسس التعلم ونظرياته، د/ صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية – القاهرة، طبعة أولى ١٩٩١ م.
14- الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984
15- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د.سعد مصلوح، دارالبحوث العلمية، القاهرة،ط1، 1980م.
16- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر العياشي، مركز الانماء القومي، بيروت(د.ت).
17- الأسلوبية، د.فتح الله احمد سليمان، مط: الفنية، (د.ط)، 1990م.
18- الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993م.
19- الأسلوبية والأسلوب،كراهم هاف،تر:كاظم سعدالدين،دار آفاق عربية، ط1، بغداد 1985.
20- أسلوبية البناء الشعري: أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1999م.
21- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، الجزائر، دار هومة (دط)، 1997م.
22- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د.عبدالقادر عبدالجليل، دارالصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2002م.
23- الأشباه والنظائر: السيوطي، ط. مجمع اللغة العربية بدمشق، 1986م.
24- اشكاليات القراءة وآليات التأويل: د.ناصر حامد ابو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م.
25- الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى عبدالمعطي نمر موسى، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2001.
26- الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د.سعد اسماعيل شبلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
27- الأغاني،أبو الفرج الأصفهاني، دارإحياء التراث العربي،بيروت، 1928.
28- إلياذةهوميروس،بقلم د.كرم البستاني،دار أحياء التراث، بيروت،(د.ط)، (د.ت).

29- الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي،د.أحمد محمد ويس،اتحاد كتاب العرب،دمشق، 2002م.
30- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب:عباس رشيد الددة:، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2009م.
31- الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، د.أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،ط1، 2005.
32- الانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، تح: محمد زاهد الكوثري، ط3، دار الهجرة، بيروت، لبنان، 1999.
33- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقا-مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس، القاهرة،(د.ط)، (د.ت).
34- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني(ت 1120ه)، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشراف، الطبعة الأولى 1968م.
35- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (ت 761ه)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة – مصر، الطبعة الرابعة، 1956.
36- الإيضاح في علوم البلاغة،الأمام الخطيب القزويني (ت 739ه)، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط3 1971.
37- البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكى،دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402ه - 1982.
38- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح: احمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة: مصطفى البابي، مصر، 1960.
39- البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط.1، 1999.
40- البحث الدلالي في كتاب سيبويه،دلخوش جار الله حسين، منشورات السليمانية، 2004.
41- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، الشيخ عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، 1999م.
42- بلاغة التجريد في الشعر الجاهلي، عيد عبدالسميع الجندي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر شيخ، مصر،ط1، 2010.

43- البلاغية العربية(قراءة أخرى)، محمد عبدالمطلب،الشركة المصرية العلميـة للنـشر، لونجمـان، ط1، 1997.
44- البلاغة والأسلوبية،د.محمد عبدالمطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1984.
45- البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبديع، عليّ الجارم، ومصطفى أمين، مؤسّسة الـصادق للطباعة والنشر، طهران، ط3، 2000.
46- البلاغة والتطبيـق،د.احمـد مطلـوب مـع د.حـسين البـصير،الجمهورية العراقية،بغـداد، ط1، 1982.
47- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمديَّة، القـاهرة، ط1، 1988م.
48- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحـديث، د. يوسـف حـسين بكـار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1986.
49- البنيات الاسلوبية، مصطفى السعدني، مطبعة رواي للاعلان، الاسكندرية، د.ط، 1987م.
50- بنية القصيدة الجاهلية-دراسة تطبيقية في شعر نابغة الذبياني، د.علي مراشـدة، عـالم الكتـب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2006م.
51- بنية اللغة الشعرية، جون كوهين،تر: محمد الولي ومحمد العمـري، دار توبقـال،المغرب،ط1، 1986.
52- البنية اللغوية لبردة البوصيري: رابح بوحوش،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1993.
53- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكس، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حـلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م
54- البيان والتبيين،الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة، ط5، 1985.
55- البيان من روائع القران: تمام حسان، ط عالم الكتب بالقاهرة 1993م.
56- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمـد مرتـضى الزبيـدي (ت1205ه)، طبعـة دار صادر، بيروت، 1966.
57- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
58- تاريخ الشعر العربي، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر، مصر،(د.ط)، 1961.

59- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1993.
60- التجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ، رجاء عيد ، منشأة المعارف، الاسكندريّة، (د.ت).
61- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن: ابن ابي الاصبع المصري، تح: حفني محمد شرف، مط: شركة الاعلانات الشرقية القاهرة، 1936.
62- تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1986،2.
63- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995.
64- تحولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري - دار الحضارة،(د.ط) 2000.
65- التصوير البياني-دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى،مكتبة وهبة،القاهرة، ط3، 1993.
66- التطوّر الدلاليّ بين لغة الشعر الجاهليّ ولغة القرآن الكريم – دراسة دلاليّة مقارنة، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار،الأردن،ط1، 1985.
67- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1959.
68- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت816ه)، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1985.
69- التطور المبدع، هنري برجسون، تر: جميل صليبا، ط1، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت، 1981م.
70- التفسير النفسي للادب: عز الدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة، 1963.
71- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، طبعة الجامعة التونسية، 1981م.
72- التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي، ط1 الدار العربية للكتاب-ليبيا- تونس 1981م.
73- تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضيّ، تح: محمّد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب، 1955

74- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت739ه)، ضبط وشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الثانية(د.ت).
75- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ابو الوليد ابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، القاهرة، 1972.
76- التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه محمود محمد، الخضيري ومحمد عبدالهادي أبو ريدة،مطبعة لجنة التأليفوالترجمةوالنشر، القاهرة، 1947.
77- التوجيه الأدبي، طه حسين واحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد، المطبعة الأميرية القاهرة، 1952.
78- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ضياء الدين بن الأثير (606ه)، تحقيق: د. مصطفى جواد، جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي1956.
79- الجامع لاحكام القرآن، أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي (ت671 ه)، تحقيق: احمد عبد العليم البر دوني، دار الشعب،القاهرة، ط2، 1951.
80- جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1995.
81- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
82- جماليات الصورة الفنية، أوفيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر عدن، ط1، 1984.
83- الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، الخانجي،ط1، 1990.
84- الجمل في النحو، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مؤسسة الرسالة، 1985.
85- الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي (749ه)، تحقيق: د. طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل1976.
86- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشميّ، دار إحياء التراث، بيروت، 1963.
87- جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في ادوات ذوي البراعة): نجم الدين احمد بن اسماعيل بن الاثير الحلبي، تح: محمد زغلول سلام، مط: شركة الاسكندرية، مصر

88- حركية الإبداع، خالدة سعيد،، دار العودة،بيروت، ط1، 1979.
89- حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي،مؤسسة الرسالة،بيروت
90- حسن التوسل إلى صناعة الترسل شهاب الدين محمود الحلبي (ت725ه)،تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
91- . الحماسة في شعر الشريف الرضيّ،محمّد جميل شلش،المؤسسة العربيّة للدراسات،بغداد، ط2، 1985.
92- الحيوان،أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح:عبد السلام محمّد هارون،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
93- خزانة الأدب ولب لباب العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (ت 1093)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1989.
94- الخصائص،ابو الفتح عثمان بن جني،تح:محمد علي النجار،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد 1985.
95- خصائص الأسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسي، طبع بالمطبعة الرسمية للجامعة التونسية – تونس، 1981.
96- خصائص الحروف العربية ومعانيها، د. حسن عباس، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
97- خصوبة القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة،د.محمد صادق عبد الله،دار الفكر العربي، (د.ت).
98- الخطابة، لأرسطو، ترجمة وتقديم وتعليقات: د.عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، (د.ط)،(د.ت).
99- الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، د.حسن مسكين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005م.
100- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية: د.عبدالله الغذامي، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
101- الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

102- دائرة الابداع، مقدمة في أصول النقد،شكري محمد عياد، ط1، دار إلبياس، القاهرة، 1987.
103- دراسات في الشعر الجاهلي، د.عناد غـزوان،ط2006،1، دار مجـد لاوي للنـشر والتوزيـع، عمان-الاردن،
104- دراسات في الشعر الجاهلي: د. نوري حمودي القيسي،دار الفكر، دمشق، ساعدت جامعـة بغداد على نشره، 1974.
105- دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا، لمجموعة،ط بيت الحكمة،تونس1988م.
106- دراسات في النصّ الشعريّ – عصر صدر الإسلام وبني أميّة، عبده بـدويّ، منـشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1987م.
107- دراسات نقدية في الأدب الجاهلي، د. محمود عبد الله الجـادر، مطبعـة دار الحكمـة للطباعـة والنشر، الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1990.
108- دراسات في الشعر العربي القديم، د.بهجت عبد الغفور الحديثي، منشورات جامعـة بغـداد، بيت الحكمة، مطابع التعليم العالي، 1990.
109- دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1976.
110- دراسة في لغة الشعر رؤية فنية نقدية، د. رجاء عيد، منشأة المعارف،الإسكندرية، 1979.
111- دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركـز الثقـافي العربـي، بـيروت، ط1، أيلول، 1992.
112- دلائـل الاعجاز،عبـدالقاهر الجرجـاني،تعليق:محمـود شـاكر،مكتبة الخانجي،القـاهرة، ط2، 1989.
113- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط3، 1972.
114- دينامية النص، تنظير وإنجاز،محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.
115- ديوان امـريء القـيس،تح: محمـد أبـو الفـضل ابـراهيم،دار المعـارف، مـصر،القاهرة، ط3، 1969.
116- ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح: يوسف الاعلم الشنتمري، تح: لطفـي الـصقال، دريـة الخطيب، دار الكتاب العربي، ط1، حلب، 1389ه=1969م.
117- الرؤى المقنّعة "نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"، كمال أبوديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

118- الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الشركة المتحدة، ط3، 1982م.
119- رسالة الغفران،أبو العلاء المعرّيّ، تح: د.عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1977.
120- الرمز الشعري عند الصوفية،د.عاطف جودة نصر،دار الأندلس،دار الكندي،بيروت،ط1، 1978.
121- الرمزية والسريالية في الشعر العربي الحديث،إيليا الحاوي،دار الثقافة للنشر،بيروت، 1980.
122- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، د. صلاح عبد الحافظ، مطابع جريدة السفير، دار المعارف، القاهرة،(د.ت).
123- السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها،عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
124- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (466ه) تصحيح وتعليق: عبد العال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر 1953.
125- شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة.غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت، (د.ت).
126- شرح ابن عقيل ،بهاء الدين ابن عقيل (769ه)،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع، مصر، ط2، 2004.
127- شرح القصائد التسع المشهورات، أبو جعفر النحاس، تح: أحمد خطاب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد-الجمهورية العراقية، 1973.
128- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأنباري، تح:عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، 1963.
129- شرح القصائد العشر،الخطيب التبريزي،حققه وضبط غرائبه وعلق حواشية:محيي الدين عبد الحميد، مكتبة، محمد علي صبيح، الأزهر مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1964.
130- شرح الكافية البديعية،صفي الدين الحلّي،تح:نسيب نشاوي،ط.مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982.
131- شرح الكافية في النحو لابن الحاجب،رضي الدين الاستراباذي،دارالكتب العلمية،بيروت، (د.ت).

132- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت486ه)، لجنة التحقيق في دار العالمية،الدار العالمية، (د.ط)، 1992.
133- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها:أحمد الشنقيطي،دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت،(د.ت)
134- شروح التلخيص،فرج الله الكردي،مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،القاهرة،(د.ت).
135- الشعر، ابن سينا، تح: د.عبدالرحمن بدوي، القاهرة، 1966
136- الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي،الدار القومية،القاهرة(د.ت)
137- الشعر العربي الحديث، موريه،تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي،القاهرة، 1986.
138- الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة، بيروت ط3، 1987.
139- شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، رمضان صادق،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
140- الشعر العربي المعاصر وقضاياه. وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة بيروت الطبعة الثالثة 1987
141- الشعر عند شعراء أبولو، سيد البحراوي، دار المعارف بمصر، ط2، 1991م.
142- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه،اليزابيث،تر:د.محمد ابراهيم الشوش،مكتبة منيمنة،بيروت، 1961.
143- الشعر والشعراء،أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(213276ه)،دار الثقافة بيروت،لبنان، 1964.
144- الشعر والشعرية الفلاسفة المفكرون العرب ما انجزوه وما هفوا اليه ، د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب تونس، 1966.
145- الشعر والنغم،د.رجاءعيد،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٧٥.
146- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال،المغرب، 1988.
147- شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى،عمان،الاردن، 2004
148- شعرية الإنزياح دراسة في جماليات العدول،خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011.

149- شعرية التلقي،مقدمة نقدية:هولب روبرت،تر:عزالدين اسماعيل،النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
150- الشعرية العربيّة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
151- الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، د.مشري بن خليفة،ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2011.
152- شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، (د.ت).
153- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، احمد بن فارس (395ه)، تحقيق: السيد احمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة (د.ت).
154- الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل بن حمّاد الجوهري (ت393ه)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، (د.ت).
155- صنعة الشعر،أرسطوطاليس، تر: شكري محمد عياد، ط. دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.
156- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، صبحي البستاني،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986.
157- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:جابر عصفور،دار التنوير، 1983.
158- الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله، ط دار المعرف بمصر، 1980م.
159- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تح:عبد الستار احمد فرّاج، مصر، 1968.
160- طوق الحمامة في الالفة والالاف،ابن حزم الأندلسي، تح: صلاح الدين القاسمي، الدار التونسية للنشر، 1986.
161- الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970.
162- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،يحيى بن حمزة العلوي(745ه)، القاهرة، 1914.
163- ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان،د.محمد سليمان(عيال سلمالن)،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان الاردن،2007.

164- العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فل، تر: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980م.
165- العدول: اسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني: ط منشأة المعارف بالاسكندرية 1990م.
166- العروض والقافية ؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر:د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
167- العزف على وتر النص الشعري، د. عمر الطالب، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق – 2000.
168- عضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ،عبد الفتّاح صالح نافع،مكتبة المنار،الأردن،ط1، 1985.
169- علم الاسلوب مبادؤه وإجراءاته،د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة،1992.
170- علم الأصوات، برتيل مالمبرج، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب 1987.
171- علم الجمال، دينيس هويسمان، تر:أميرة حلمي مطر، سلسلة الألف كتاب،القاهرة، (د.ت).
172- علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر،ترجمة: محمود جاد الرب.الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية،(د.ت).
173- علم المعاني،عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، 1970.
174- علم النص، جوليا كريستفا، ترجمة: وفريد الزاهي، ط1، دار توبقال المغرب 1991م.
175- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيروانيّ،حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط1، 1934.
176- عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ، تح: طه الحاجريّ، ومحمّد زغلول سلّام، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1956.
177- العين، الخليل بن احمد الفراهيدي(170ه)، تحقيق: مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط2،.(د.-ت).
178- الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، (دط)، 2005م.

179- فتح الكبير المتعال اعراب اللقات العشر الطوال، محمد علي طه الدرّة،مكتبة السوادي للتوزيع، جدة،ط2، 1989.

180- الفصول، تمام حسان، ط الهيئة المصرية العامة 1982م.

181- فصول في علم اللغة العام: تر:احمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، (د.ت).

182- فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل نقل، سامح الرواشدة، المركزالقومي للنشر، الأردن، إربد، (د.ط)،(د.ت).

183- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د.رجاء عيد،منشأة المعارف، الإسكندرية،1979.

184- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح، مج: آداب المستنصرية، ع9، 1984.

185- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط6، 1987.

186- فن الشعر:أرسطو طاليس، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

187- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي،دار الكتاب اللبناني. ط2، 1980.

188- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف،بيروت ط3، 1956.

189- الفوائد المشوّقة الى علوم القرآن وعلم البيان: ابن القيم الجوزية، مط: دار الكتب العلمية، بيروت.

190- الفوائد الضيائية: شرح كافية ابن الحاجب: لنور الدين بن عبد الرحمن الجاحب، دراسة وتحقيق د. اسامة طه الرفاعي، 1983.

191- في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر القاهرة (د.ط)،(د.ت).

192- في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دار الحرية للطباعة بغداد، ط1، 1984.

193- في حداثة النص الشعري دراسة نقدية: د.علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية،بغداد، 1990.

194- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1989،1.

195- في الشعرية: كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

196- في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، د .صلاح يوسف عبد القادر، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر ط.1، 1996.
197- في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، 2002.
198- في نحو اللغة وتراكيبها، الدكتور خليل احمد عمايرة، عالم المعرفة، الطبعة الأولى، 1404ه - 1984 م.
199- في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966.
200- في النقد والنقد الالسني: د.ابراهيم خليل،منشورات امانة عمان الكبرى، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2002.
201- في النظرية الادب عند العرب، حمادي صمود، النادي الأدبي بجدة، 1990م.
202- القافية والأصوات اللغوية، د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط1، 1977.
203- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
204- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (817ه) مط.السعادة،مصر،1913.
205- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير،عمان-الأردن، ط1، 2010.
206- قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م.
207- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: د. محسن فياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1401هـ/ 1981.
208- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.
209- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد،دار العودة،بيروت،ط2، 1981.
210- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد ط 2. 1965.
211- قضايا الشعرية:رومان ياكسبون،تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،المغرب،ط1، 1988.
212- قضيّة الشعر الجديد، محمّد النويهيّ، دار الفكر،(د.ط)، 1971.

213- الكافي في العروض والقوافي: ابو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني المعروف بالخطيب التبريزي- (502ه) منشورات دار الكتب العلمية،بيروت ط2003،1.
214- الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1984.
215- كتاب حروف المعاني،أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي، مؤ سسة الرسالة،بيروت، 1984.
216- كتاب الصناعتين:تح:علي البجاوي ومحمد أبوالفضل ابراهيم،ط1،عيسى البابي الحلبي،القاهرة، 1952.
217- كتاب الفوائد المشوق إلى علوم القران وعلم البيان،ابن قيّم الجوزية، ط. الخانجي بمصر،1906.
218- كتاب القوافي،أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط (215ه)تح:عزة حسن،دمشق،1970.
219- كتاب معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (386 ه)، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، ط3، 1404 ه 1984.
220- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،لابي القاسم جار الله الزمخشري،صححه على نسخة خطية عبد الرزاق المهدي دار احياء التراث العربي،ط1، 2003.
221- الكلمات والاشياء (التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في الشعر الجاهلي دراسة نقدية)،د. حسن البنا عزّ الدين، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
222- لذة النص، رولان بارت، تر:منذر العياشي، طبعة مركز الإنماء الحضاري بحلب، 1993.
223- لزوم ما لا يلزم ، أبو العلاء المعرّيّ ، دار صادر-بيروت،(د.ط)، 1961.
224- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت،ط1: 2000.
225- لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخطاب، محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت1991.
226- اللغة بين البلاغة والاسلوبية، مصطفى ناصف، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989.
227- اللغة الثانية: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
228- لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل، د.مصطفى رجب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

229- لغة الشعر الحديث في العراق،عدنان حسين العوادي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)،1985.
230- لغة الشعر العربيّ الحديث،السعيد الورقيّ،دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر،بيروت، ط3، 1984.
231- لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د.جمال نجم العبيدي، عمان، دار زهران، (د.ط)،2003.
232- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1997.
233- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1993.
234- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973.
235- اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله، ط. دار المعارف بمصر، 1985.
236- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية إسكندرية، ط1، 1994 م.
237- مباديء الفلسفة، أ.س. رابوبرت، تر: أحمد أمين، ط6، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1958م.
238- مباديءالنقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة مصر، 1963 م.
239- المترع البديع في تجنيس أساليب البديع أبو محمد السجلماسي،، مكتبة المعارف الرباط 1980
240- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن الاثير الجزري(637ه)، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، منشورات مكتبة البابي الحلبي القاهرة، 1939.
241- المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، 1966م.
242- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني أبو الفتح عثمان بن جني (ت392ه) تحقيق علي النجدي والدكتور عبد الحليم النجار والدكتور عبد الفتاح إسماعيل الشلبي، مؤسسة دار التحرير للطبع القاهرة، 1386ه.

243- مختار الصحاح، محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت666ه)، دار الرسالة الكويت، (د.ت)،1983.
244- مدخل إلى علم الأسلوب،شكري محمد عياد،دار العلوم للطباعة والنشر،الرباط، ط1، 1982.
245- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي مصر، ط1، 1955.
246- معاني القرآن: الفراء ، تح:أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار ، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة ، ط1 ، 1955.
247- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، دمشق، 1965م.
248- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سركوت كوريل ابراهيم، رسالة ماجستير، كويه، كلية اللغات، 2009
249- المصباح المنير،احمد المقري الفيومي (ت770 ه)،المكتبة العلمية،بيروت، د-ت.
250- المصون في الأدب، أبو الحسن بن عبد الله العسكري (ت 382 ه)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، 1402ه - 1982م.
251- معاني القرآن: الفراء ، تح:أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار ، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة ، ط1 ، 1955م.
252- معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة وتعليق د.حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ط1993،1.
253- معجم علم اللغة النظري، محمد علي الخولي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1982م.
254- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)،1974.
255- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د.سعيد علوش،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1، 1985.
256- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، 1983.

257- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.
258- معجم مصطلحات العروض والقوافي،رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1، المكتبة الوطنية، 1986.
259- معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روحي البعلبكي، ط1 دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.
260- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا (395ه)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية للنشر والتوزيع – لبنان،(د.ط)، 1990.
261- المعجم الوسيط، اشرف على طبعه عبد السلام هارون وقام بإخراجه إبراهيم مصطفى واحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار دار احياء التراث العربي،ط1: (د.ت).
262- المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، (د.ط)، 2000.
263- معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (د.ت).
264- المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، وليم راي، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد،(د.ط)، 1987.
265- مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، ابن هشام الانصاري (761ه)، تحقيق: د. اميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت 1998.
266- مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
267- مفهوم الابداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد وهبة، ط. النادي الادبي الثقافي بجدة، 1993.
268- مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت،(د.ط)، 1983.
269- مقالات في الاسلوبية، منذر العياشي، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.
270- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق – بيروت،ط2، 1980.

271- المقتضب، ابو العباس المبرد(285ه)، تح:محمد عبد الخالق عضيمة،عالم الكتب، بيروت (د.ط)، (د.ت).
272- المقدمة: ابن خلدون، دار الجيل، بيروت.لبنان،(د.ط)، (د.ت).
273- مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافي، ط. وزارة الثقافة بدمشق، 1982.
274- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د.رحمن غركَان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2004.
275- مفاتيح الألسنية، جورج موثان، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس(د.ط)، 1994.
276- مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1990.
277- من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط7، 1985.
278- مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان، دائرة الثقافة - الدار البيضاء،،ط1974،2.
279- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي القاسم السجلماسي، تقديم وإعداد: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط1، 1980م.
280- المنصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبدالله أمين، شركة ومطبعة مصطفى، الباب الحلبي، بيروت، 1954م.
281- منهاج البلغاء وسراج الادباء: صنعة ابي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،(د.ط)، 1966 م.
282- المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي (دراسة نقدية)، عبد الفتاح محمد أحمد، دار المناهل للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 1987.
283- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقع التطبيق، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية،(د.ط)، 1999.
284- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر، ط1، 2000.
285- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح:السيد أحمد صقر، دار المعرف بمصر ط1972،2-1973.
286- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965.
287- موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب،(د.ط)،1985.

288- موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة القاهرة،(د.ط)، 1968.
289- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: لابي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني- (384ه)، تحقيق علي محمد البجاوي- القاهرة، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1965.
290- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان/ 1393ه- 1973م.
291- نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام دراسة وتحليل، د. نوري حمودي القيسي، د. محمود عبد الله الجادر، د. بهجت عبد الغفور الأثري،دار الحكمة للطباعة والنشر،بغداد، ط1، 1990.
292- نظرية الأدب، رينيه ويلك-واوستن وارين،تر: محيي الدين صبحي،مراجعة:حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،دمشق، (د.ط)، 1972.
293- النظرية الادبية الحديثة، آن روبي، ديفيد، جفرسون، طبعة وزارة الثقافة بدمشق، 1992.
294- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط1978م.
295- النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون: فاطمة طبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
296- نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983م.
297- نظرية اللغة الأدبية:خوسيه ايفانكوس، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط،1992.
298- نظرية اللغة في النقد الادبي:عبدالحكيم راضي،مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر،ط1، 1980.
299- نظرية المعنى في النقد القديم، مصطفى ناصف،دار الأندلس، بغداد، ط1981،2.
300- نظرية المنهج الشككلي، نصوص الشكلانيين الروس، لمجموعة، ط1 مؤسسة الابحاث العربية، بيروت-الشركة المغربية المتحدين الرباط 1982م.
301- النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام :مشكلة الموثوقية، جيمس مونرو، تر. إبراهيم السنجلاوي، يوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، إربد – الأردن، ط1، 1987م.
302- نفسية أبي نواس، محمد النويهي، مكتبة الخانجي بمصر،ط2، 1972م.

303- النقد والأدب،جان ستاروبنسكي،تر:بدرالدين قاسم الرفاعي،ط.وزارة الثقافة بدمشق، 1976م.
304- النقد الأدبيّ، سهير القلماويّ، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1959.
305- النقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1969.
306- النقد الأدبي والعلوم الانسانية، جان لوي كابانس، تر: فهد عكام، ط1، دار الفكر دمشق،1982م.
307- النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الشؤون الثقافية، بيروت،(د.ط)، 1960.
308- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين،بيروت،(د.ط)، 1952م.
309- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 327 ه)، تحقيق: كمال مصطفى، ط1، (د.ت).
310- النقد اللغويّ عند العرب، نعمة رحيم العزّاويّ، دار الحرّيّة للطباعة، بغداد،(د.ط)، 1978م.
311- النقد والحداثة، عبدالسلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
312- النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن عليّ بن عيسى الرمّانيّ، تح: محمّد خلف الله، ومحمّد زغلول سلّام، دار المعارف، مصر(د.ط)، 1968.
313- نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي،دار النشر للجامعيين، القاهرة(د.ط)، 1951.
314- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري(ت732ه)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، مطابع كوستاتسوماس وشركاه-القاهرة(د.ت).
315- نهاية الايجاز في دراية الاعجاز،للفخر ارازي،تح:إبراهيم السامرائي ورفيقه،ط. دار الفكر،عمان، 1985.
316- نهاية الإرب من شرح معلقات العرب، محمد بدرالدين ابي فراس النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1906.
317- الوافي في العروض والقوافي، التبريزيّ،تح: فخر الدين قباوة،دار الفكر،دمشق،ط4، 1986م.
318- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، حمادي صمود، ط1 الدار التونسية للنشر 1988م.

319- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.

320- وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2001.

ثانيا: الدوريات

1- اضطراب المصطلح اللساني والنقدي: فاضل ثامر،(بحث)، مجلة آفاق عربية،بغداد، ع16، 1993م.

2- الانزياح الصوتي الشعري: د. تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع13، يونيو(حزيران) 1996.

3- إنزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل: يحيى قاسم: (بحث)، مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1982.

4- الإنزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر م(25)،ع (3)،1997.

5- الإنحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي،مجلة الأقلام، ع8،آب 1989.

6- الإنحراف مصطلحا نقديا:موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،م10،ع4، 1995.

7- البروكسيميا (علم المكان)، ادواردهال، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (2) لسنة 1988م.

8- بلاغة الخطاب وعلم النص،صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة،ع 164،الكويت،1992.

9- البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش حصار لمدائح البحر، بسام قطوس، مجلة أبحاث اليرموك، مج9، ع1، 1991م

10- تحليل الخطاب الشعري،اللغة و الأدب،نور الدين السد، مج:معهد اللغة العربية و آدابها،ع1996، 8.

11- التوازي وأثره الايقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان"فوضى في غير أوانه" احميد سعيد،(بحث):د. محمد جواد حبيب البدراني:، مجلة آداب الرافدين: ع،2009.

12- التوازي ولغة الشعر،محمد كنوني، مجلة فكرونقد، السنة الثانية، ع 18، 1999.

13- الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، د. محمد سعيد حسين مرعي،مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007.

14- الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد: 5، 1976.

15- دراما المجاز: لطفي عبدالبديع،(بحث): مجلة فصول، مج6، ع2، 1986م.

16- الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، ع38، سنة 1986.

17- شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيدوح، مجلة البحرين الثقافية، ع:20، ابريل/ 1999.

18- شعرية الخطاب الأدبي،علاء المندلاوي،مجلة الموقف الأدبي،ع414،دمشق، تشرين الأول 2005.

19- ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى ربابعة، مجلة دراساتم2، غ5، الجامعة الاردنية، 1995.

20- فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح، جريدة الثورة، في 24/ 10/ 2002.

21- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح، مج:آداب المستنصرية،ع9، 1984

22- في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى والإيقاع ، ماجد الجعافرة، مجلة آداب الرافدين، ع27، 1995.

23- قصيدة "إسماعيل" لأدونيس :صور من الأنزياح التركيبي وجمالياته -دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (عمان).- مج 30، ع 3.

24- قصيدة غريب على الخليج،د. بشرى البستاني،الشعر واللغة،بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الرابع عشر 24/ 111/ 12/ 1998،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1999 م.

25- قصيدة النثر، أسطورة الايقاع الداخلي، سعيد الغانمي، مجلة الأقلام، بغداد، عدد 5، 1985م.

26- لذة النص، تر: محمد الرفرافي ومحمد بقاعي(بحث)، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع10، 1990.

27- لغة الغياب في قصيدة الحداثة، كمال أبوديب، فصول مج8، ع3-3.

28- اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر:ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، م5، ع1، 1984.
29- اللغة والنقد الادبي: تمام حسان(بحث)، مجلة فصول مج4، ع1، 1984م.
30- المدخل الى التحليل الالسني للشعر، جويل تامين وجان مولينو(بحث)، مجلة الموقف الادبي، ع141-143، 1983.
31- المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
32- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد (6) لسنة:1986م.
33- مقال في الاسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش، مجلة الفصول، مج:5،ع3/ 1985.
34- المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حمادي صمود،(بحث): ملتقى اللسانيات،تونس، 1979م.
35- من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "صقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مجلد23، ع1، 2007.
36- مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت، مجلة جامعة أم القرى، ج12، ع20، السعودية، ديسمبر،2000.
37- من النقد المعياري الى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجا: خالد سليكي،(بحث)، مجلة عالم الفكر، مارس، 1997.
38- نحو تأويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام،(بحث):مجلة فصول، مج8، ع3، 4، 1988م.
39- نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009.
40- نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سال ع1/ خريف/ 1987م.
41- نظرية المجاز عند عبدالقاهر الجرجاني، د. غازي يموت، مجلة الفكر العربي، ع46، بيروت، حزيران، 1987.
42- وظيفة الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995.

43- يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي: فلفهارت هاينركس، تر: شعاد المانع(مقالة): مجلة الفصول: مج10، ع3، 1992.

ثالثا: المصادر الانجليزية

1- Dicionnaire encyclopidique, Larousse. Paris. France.1979
2- Intrroduction àl'analyse de la poesie, Jean Molino, Joelle Gardes Tamine. Presses universitaire de France.1ed. 1982.
3- Questions de poétique, Roman Jakobson. editions du seuil. Paris France.
4- Sémantique structurale, A. J Greimas, libraire larousse, Paris,1974.
5- Structure du langage poétique, Jhon Cohen.flammrion .Paris. France 1966.
6- Théorie de la literature, T.Todorov.Paris.,ED DU Seuil.1965.
7- Theorire Litteraire, Marc Angenot et autre.universitaire de France,1 ed 1989.

رابعا: الرسائل والأطاريح الجامعية

1- الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، اطروحة دكتراه، كلية الىداب، جامعة الموصل، 1995م.
2- الإنزياح في انشودة المطر للسياب، سعدون محسن اسماعيل الحديثي، رسالة ماجستير، كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، 2003م.
3- الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية،2004-2005م.
4- البناء الفني لشعر امرئ القيس، عبد الحق حمادي ياسين الهواس، رسالة ماجستير، جامعة بغداد- كلية الآداب- 1993م.
5- تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي، أطروحة، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004م.

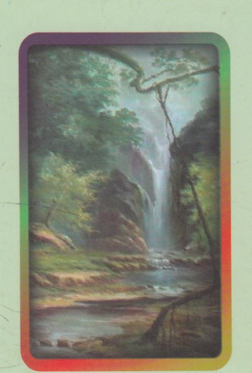
6- خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 2007م.
7- الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية(رواد الشعر العراقي الحديث)،عامر عبد محسن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991م.
8- الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د.عمر محمد مصطفى الطالب، كلية الآداب جامعة الموصل، 1412 ه 1992م.
9- الحوار في شعر الهذليين-دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009م.
10- سورة الكهف (دراسة أسلوبية)، وسن عبد الغني مال الله المختار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1421ه، 2000م.
11- شعر الخوارج – دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2005م.
12- شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 2005م.
13- شعر سعدي يوسف-دراسة تحليلية نقدية،سمير صبري:اطروحة دكتوراه،جامعة صلاح الدين، 2004م.
14- الصورة في شعر اوس بن حجر: احمد محمود عبد الحميد الحديثي، رسالة ماجستير، مطبوعة بالالة الكاتبة، كلية التربية، جامعة الانبار، 1998م.
15- قصيدة "قذي بعينك" للخنساء دراسة اسلوبية –رسالة ماجستير- البكاي أخذاري، جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات، 2005م.
16- كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نصه الشعري ، نزهة جعفر حسن، اطروحة دكتوراه، بإشراف د. حازم عبدالله خضر، كلية الآداب جامعة الموصل، 1416ه / 1995م.
17- لغة المتنبي في مرآة ابي العلاء – دراسة في معجز احمد –، ولاء جلال علي المولى، رسالة ماجستير، مقدمة كلية التربية – جامعة الموصل، 2000م.

18- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجا، أمل محمود عبدالقادر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2003م.
19- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سركوت كوريل ابراهيم، رسالة ماجستير، جامعة كويه، كلية اللغات، 2009م.
20- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حميد الراوي، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة، كلية الآداب جامعة بغداد، 1996م.
21- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام، حاكم حبيب عزر، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالالة الكاتبة، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1986م.
22- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة، عبد الهادي خضير نيشان ، رسالة دكتوراة أجازتها كلية الآداب ، جامعة بغداد 1989

خامسا: شبكة المعلومات الدولية

1- الكناية في شعر البردوني ديوان "السفر إلى الأيام الخضر" أنموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبدالله حمود الفقيه:(www.albaradoni.com)
2- الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، ببهاء ولد بديوه: (www.aleflam.net).

أسلوبيّة الإنزياح في شعر المعلّقات



عبد الله خضر حمد

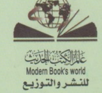
جامعة صلاح الدين - أربيل

قام الشعر الجاهلي على كاهل عدد من الشعراء الفحول الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمه الفنية للأجيال التالية. وظاهرة الانزياحات في أساليب الشعراء واحدة من أهم عناصر تشكيلية فنية. ولاشك ان النص الأدبي يكمن فيه إبداعات شتى وجديدة، من النقاد والقراء، فليس النص حكرا على مؤلفه، فحينما يخرج من يده يصبح ملكا للمتلقي، والأخير له الحق في في تفكيك رموزه والغور في أعماقه، حسب طاقاته الإبداعية، والنص الجاهلي من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة.

واخترنا آلية حديثة لدراسة أدب قديم، لبعثه من جديد، ولإعادته إلى شاشة النقد والتحليل بشكل جديد، بغية التقاء النص القديم بالقارئ المعاصر ومن خلالها معالجة تلك الفراغات التي خلفتها الدراسات القديمة، واخترنا من النقد الحديث نظرية الانز[illegible] الشريان الذي يمنح الفعل الشعري الخصوصية والتميّز، والانزياح حد التقت عنده [illegible] المذاهب والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهاده من نظريات ومقولات.







الاردن - اربد - شارع الجامعة تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+ / الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق بريد: [illegible]

البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalkotob.com